

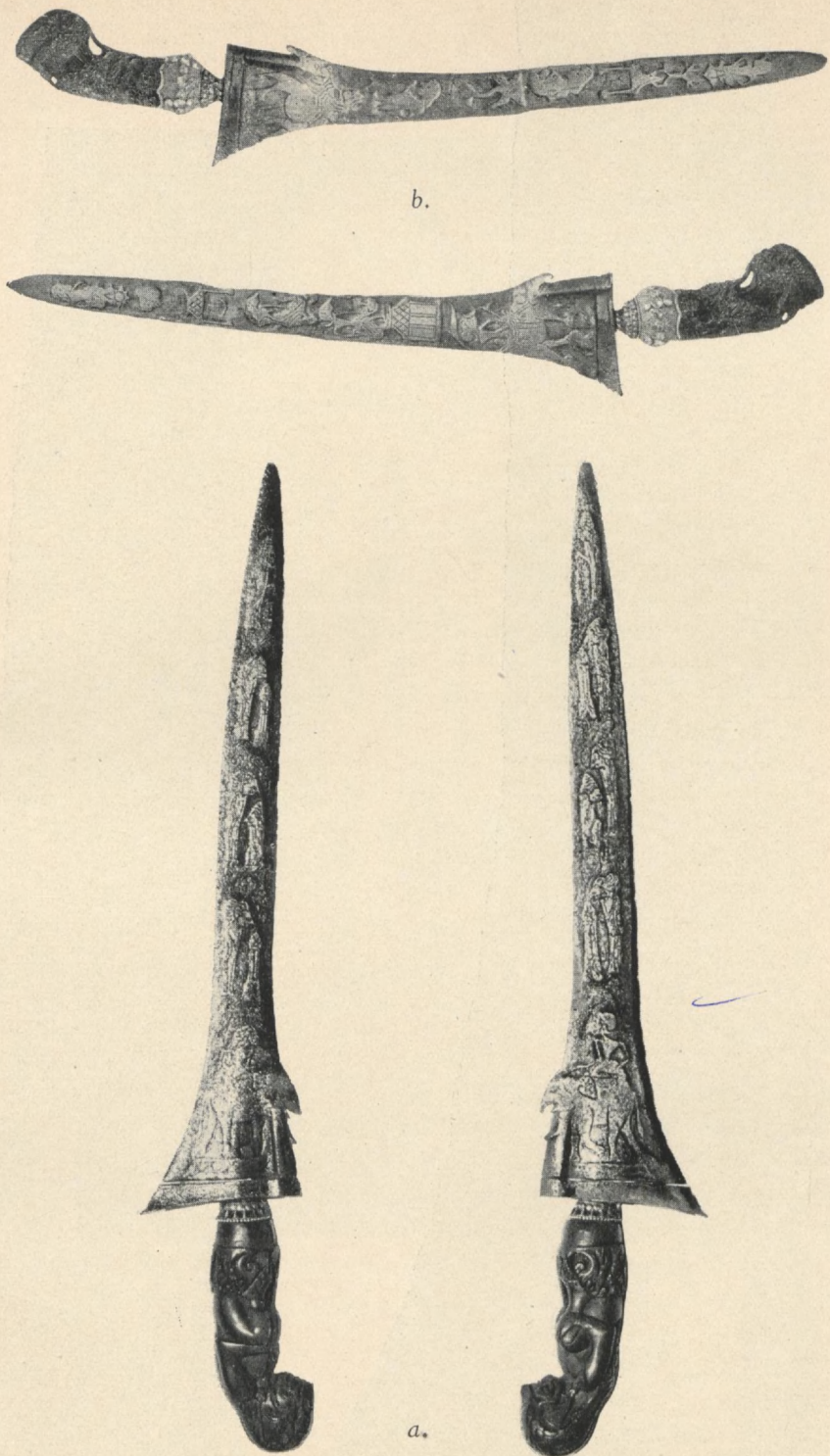


Fig. 1.

Krisen met voorstellingen uit de Mintaraga.

a. Verzameling Dr. A. Steinmann. b. Verzameling J. W. van Dapperen.

(Photo uit Oudheidk. Verslag 1929).



Fig. 2.
Detailphoto van de kris uit de verzameling Dr. Steinmann (zie Fig. 1a).

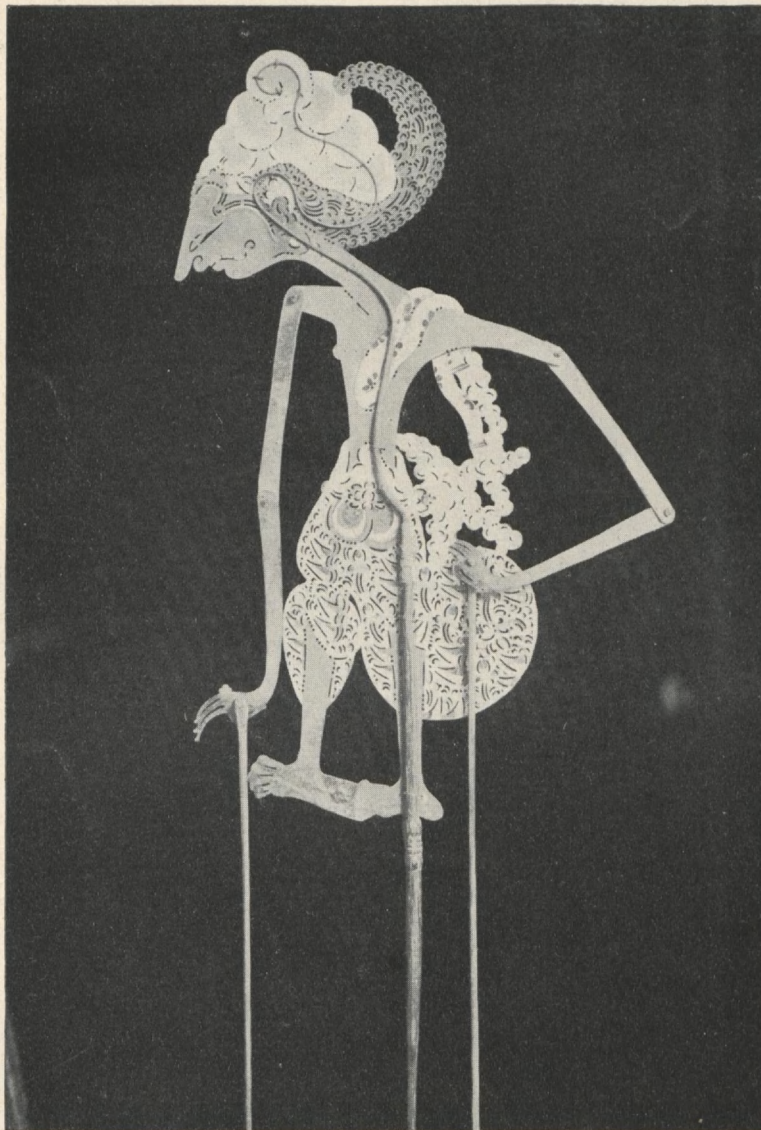


Fig. 3.
Wayangfiguur, voorstellende Arjoena als Tjèkèl Endrâlâjâ.

OMTRENT NOTATIES EN TRANSSCRIPTIES EN OVER DE CONSTRUCTIE VAN GAMELANSTUKKEN

door

J. S. en A. BRANDTS BUYS-VAN ZIJP.

Land's transcripts.

Met de notaties van *gending's*, door de zorgen van den Leidschen hoogleeraar, filosoof, oriëntalist en musicoloog, Dr. J. P. N. Land, in 1890 openbaar gemaakt, is het wonderlijk gegaan. Gedurende zeker wel dertig jaar zijn ze, praktisch gesproken, al het schriftelijke materiaal aan Javaansche instrumentale muziek gebleven waar de, pas-ontstane, vergelijken-de-muziekwetenschap over beschikte.

Dat deze bepaalde Oostersche muziek, in haar bonte veelstemmigheid zich op een eigenaardige manier tegen-óver en evenwijdig-aán de Westersche orchestmuziek stellende, een uiterst interessant phenomenon was, zoowel voor het aesthetisch waardeerende als voor een systematisch rangschikkend oor, dit moeten de menschen-van-het-vak ongetwijfeld heel goed hebben begrepen. Dus had in de rede gelegen, dat ze de, door Land zèlf niet beproefde, analyse der toegankelijk geworden gamelan-thema's hadden ondernomen. Maar daarvan is niets gebeurd, hoewel Land tot zulk een ontleding had opgewekt ¹⁾.

Hoe kwam dat? Schortte er iets aan de toegankelijkheid als zoodanig? — Nauwelijks!

De plaats waar het opstel van Dr. J. Groneman over „De gamelan te Jogjakarta” met de „Voorrede over onze kennis der Javaansche muziek” van Dr. J. P. N. Land was in het licht gegeven, verdient zeker niet obscuur genoemd te worden. De „Verhandelingen der Koninklijke Akademie van

Wetenschappen” ²⁾, ofschoon geenszins in ieders hand, kunnen toch in de meeste landen wel geraadpleegd worden.

De gegevens aangaande het Javaansche muziekinstrumentarium, door Dr. Groneman in zijn opstel neergelegd, zijn sedert lang gemeengoed geworden. De deftigheid der entourage, noch de, in dien tempel der wetenschap gesproken Nederlandsche taal, hebben deskundigen en belangstellenden afgeschrikt.

Maar, zoo de „Verhandelingen” dus, wat aangaat Dr. Groneman's stuk gefundeerd hebben als een befaamd en ordentelijk museum, waarom zijn ze dan voor Dr. Land's transcripts een hopeloos mausoleum gebleken?

We vermoeden dat de bezoekers er dezelfde ervaringen hebben opgedaan als indertijd wij: Gekomen om uit die verzameling genoteerde thema's, uit dat herbarium, uit die mummificaties ons een voorstelling te vormen van de levende organismen, slaagden we daar maar zeer ten deele in.

Waar lag dat aan? Aan óns; aan onze gebrekkige kennis en voorstellingsvermogen? Aan Land, aan een foutieve techniek bij het fixeeren, bij het bereiden der tentoongestelde praeparaten uit het aanvankelijke materiaal? Aan de verzamelaars van dit laatste; aan Groneman dus, of liever diens Javanen?

Wie zou dat zeggen? De gegevens bleken onvoldoende, niet slechts om misgrepen, indertijd geschied, alsnog te herstellen, maar óók, om uit te maken of er begaan waren, en, eventueel, door

1) Zie het begin van zijn kap. VII.

2) Afd. Letterk. XIX, Amsterdam 1890, blz. 1.

wiën. Want de notaties, waarnaar Land gewerkt had, stonden lateren onderzoekers niet ten dienste en ter contrôle, er waren slechts korte fragmenten van in facsimile aan de verhandeling toegevoegd. En de rekenschap door hem omtrent zijn verichtingen afgelegd, leek, in aanmerking genomen, dat de bewerkte materie even nieuw voor hem zelf als voor zijn lezers was, waarlijk al te globaal en summier.

Wat restte dus, dan de zaak ad acta (non acta!) te leggen? Tot tijd-en-wijle er gelegenheid was te oordeelen met eigen, door belangstellende benieuwdheid gespitse ooren, en niet maar alleen met een, wellicht toch te argdenkend, verstand?

Voor menigeen moet die gelegenheid zich al te lang hebben laten wachten; tot de belangstelling ingedut was. Want het heeft na 1890 nog tijden geduurd eer er bruikbare phonograafrollen of gram-mophoonplaten met Javaansche muziek naar het Westen kwamen. Wijzelf kregen, — oncontroleerbare jeugdherinneringen nu daargelaten, — onze eerste indrukken van gamelanspel omtrent 1918, toen in Holland studeerende Javaansche jongelieden (niet zeer volkomen!) demonstraties gaven.

Zoo veel was al wel dadelijk zeker: Indien Land van meening geweest is, een principieele tegenstelling te mogen constateeren tusschen het wezen der Javaansche, en dat der Westersche muzikale-metrick, dan heeft hij gedwaald. Maar niet heele-máál zeker was, of hij dat inderdaad bedoelde.

Zijn notatie verhakt de gamelan-thema's tot mooten ter lengte van 8 of van 4 kwarten, en in het VIIde kapitteltje zijner Voorrede schrijft hij: „een afdeeling” (gongan) „is (.....) verdeeld in twee of in vier sneden” (kenongan's) „van telkens vier maal twee themanoten”. (Vaker dan 8, tellen de kenongan's bij hem trouwens 16 of 32, een enkelen maal ook 4 of 64 kwarten. Een reden om een nóg langere noot dan zijn kwart als éígenlijke consti-

tueerende eenheid van de cantus firmi te beschouwen, is er vast niet.) „Bij het slot van elke snede,” aldus vervolgt hij, „veel-al bij de helft of op elk vierde gedeelte, klinkt een der bekkens ketook, kempool, kenong of gong, waaraan het oor, als aan interpunctieteeekens, een leidraad heeft om de geledingen der melodie te volgen ook waar het tempo anders wordt. Van onze maten verschillen die sneden in zooverre als de nadruk niet op het begin, maar op het einde valt”.....

Naar den letter genomen, zouden het de kenongan's zijn, die hij hier met maten vergelijkt; immers alleen dáárop heeft hij het woord „sneden” toegepast. Aan Land kan echter niet ontgaan wezen, dat kenongan's gemeenlijk een veel te langen duur hebben om met maten te mogen worden vergeleken. Dus willen we onder de „sneden” van het laatste citaat zijn kléinste mooten verstaan; meestal vèrrels van kenongan's.

Déze parten zal hij met de Westersche maten vergelijkbaar geacht hebben; en de indeelingsstrepn, die hij daar in zijn transscriptie tusschen zet, blijkt hij werkelijk voor maatstrepn te houden. Dit bewijst zijn voetnoot bij uit de Pakoealaman afkomstige gënding's: „Door het ontbreken der interpuncties, behalve de gongs, kunnen hier slechts bij uitzondering maatstrepn worden geplaatst”. (Spatieeringen steeds van ons, B. B.).

Het is dus toch wel uiterst waarschijnlijk, dat Land heeft gemeend een wézenlijke tegenstelling tusschen Javaansche en Westersche metrick te constateeren. Lateren hebben daar toen op doorgebroddeld¹⁾, en die benadrukte maatuiteinden een hebbelijkheid der Javaansche muziek genoemd, waar men nu eenmaal aan moest wënnen.

Had Dr. Land zich duidelijk gemaakt, dat hij een parallel trok tusschen onvergelijkbaarheden, dan was de vermeende tegenstelling vervlogen in het niet.

¹⁾ Vgl.: J. S. B. B. „Over de ontwikkelingsmogelijkheden der muziek”, Dj. I. praeadv., blz. 67.

Door een indeelingsstreep te plaatsen achter de geaccentueerde noten, schreef hij geen maten, doch verdeelde hij de thema's in hun natuúrlijke onderdeelen, frasen, perioden, maatmotieven. Immers „volltaktige" elementen komen in Javaansche muziek nauwelijks ooit voor, en de gevallen die een opvatting als „vrouwelijken uitgang" schijnen toe te laten, blijken bij nadere observatie weinig overtuigend, tamelijk aanvechtbaar. Van het aardige Madoereesche ketawangthematje „Maṇḍapan" noteerden we indertijd een vorm ¹⁾, welks eerste gongan met een zware noot leek te beginnen, maar de tweede maakte duidelijk, dat dit het gevolg is van een eenvoudige elisie. Echter vertoont datzelfde thema aan het begin van den 2den, 3den en 4den gongan elementen, die inderdád het natuurlijkst als nasleepende aanhangsels van resp. den 1sten, 2den en 3den worden opgevat en die dan ook de eerst volgende geaccentueerde noot feitelijk niet bereiken. Anders is dit gesteld met de verlate slottiraden der zangeres bij een gamelan, die gaarne de noot waar een gongan of een kenongan mee eindigt quasi mist, er traîneerend pas achteraf op belandt, want dat pleegt ze dan een kwartnoot (van zeg circa 24 per minuut) na dato te doen, dus op een moment, dat zèlf door de breedheid der beweging en de ver doorgezette onderverdeling (64sten), weer relatief geaccentueerd is.

Echte vrouwelijke-uitgangen, en een authentieke aanhef met het zware deel zijn bij ons ongetwijfeld allesbehalve zeldzame verschijnselen. Maar desniettemin blijft voor de Westersche muziek waar, dat als norm de maatstreep in het natuurlijke maatmotief staat, en niet aan zijn begin en eind. Hugo Riemann hebben we de verlevendiging van het besef te danken, dat de van streep tot streep gerekende maat maar bij uitzondering een eenheid der factische articulatie is,

¹⁾ Zie: J. S. & A. B. B.-v. Z. „De toonk. b. d. Madoer.", blz. 40; Dj. VIII.

en, men kan haast zeggen nóóit een eenheid der immanente phraseering. De ouderwetsche Westersche „maten" plegen onwezenlijke artefacten te zijn en de maatstrepen eigenlijk seinpalen, waar-schuwingsteekens, vóór de regelmatige accenten geplant. Die maten vergelijkende, verwarrende met de maatmotieven, de natuurlijke eenheden der phraseering, moet men dus tot verkeerde resultaten geraken.

De quadratuur.

Wat we niet willen nalaten aan te stippen: Dat over-de-hoofdcaesuur-héén-zingen der solostem, zooëven gesignaleerd, is een van de kunstmiddelen waar de Javaansche muziek haar al te rechtvaardige quadratuur mee tracht te verzachten of tenmiste te verbergen. Véél kent ze er niet. Maar ze heeft er toch nóg een van vocalen aard: Javaansche koorzang zet graag in vlak vóór een kenong of gong, zeg een kwart of een achtste van-te-voren, en lāscht dan zoo'n insnijding dus. Oók, krijgen, nèt als in het gesproken Javaansch de klemtonen maar zwak zijn, de quasi-geaccentueerde momenten der Javaansche orchestmuziek, (wat we in Westersche muziek de eerste tel der successieve maten zouden noemen), dynamisch veel minder gewicht dan wij daar plegen te leggen. (Dit blijkt allerduidelijkst bij de vergelijking der wederzijdsche dansmuzieken.) Voorts tracht de rhythmisch interessantste der gamelanpartijen, die van de kenḍang, de in het oor loopende vierkantheid der kaders vernuftig te verbloemen. — Maar met-dat-al, hoekig quadratisch zijn ze, daar gaat niets van af. Ge kunt er u aan stooten. Hun overdreven regelmaat valt soms houtig op u, en blijft u dan drukken.

Dr. Land moet die vierkantigheid, dat construeeren-louter-in-machten-van-2, theoretisch wel hebben onderkend, of tenminste vermoed. Dat bewijzen de citaten, hiervoren gegeven, maar vooral ook zijn verwijzing naar een uiterst quadratisch, ja, we zouden haast zeggen

cubisch thema van Chineesche origine. Maar het is erg jammer dat niet, in 1879, op die tentoonstelling in Arnhem, hij, Land, of anders Daniël de Lange ¹⁾, bij het, genietende, luisteren naar een gamelan uit Sâlâ, door die quadratuur hard genoeg is getroffen om op te merken: „Máár, ze spelen áldoor in heele gewone vierkwartsmaten! Hoor maar! (Dirigeerende :) Één, — twéé, — drie, — vier !!

Tien jaar láter bleken de herinneringen níét levendig genoeg meer om Land toen hij dat principieele verschil had geconstrueerd tusschen Javaansche muziekmetriek en Westersche, de gedachte in te geven: Ja-maar; hoe kàn dat eigenlijk? Daar heb ik toch éígenlijk niets van gehóórd, dat ze op zoo'n aparte manier accentueerden!

En dus bleef Land ongewaarschuwd en pastte zijn op verkeerde vooronderstellingen berustende methode van transcriptie toe. Dat de leesstreep telkens ná de geaccentueerde noot werd gezet, hoefde niet zóó veel onderscheid gemaakt te hebben. Maar het bleek toch wezenlijke gevaren mee te brengen. Immers wat a priori, von-vorn-herein vást staat, dat is alleen de plaats der accenten-als-zoodanig, dus van het begin der successieve zware noten, en juist díé momenten worden door de traditioneele maatstrepen gemarkeerd, zoodat er een vást, évenmatig staketsel tot stand komt. Van de geaccentueerde noten is de lèngte echter variabel, en dit moest ook de plaats van Land's phraseeringsstrepen-er-achter zelf variabel maken, met als natúúrlijk gevolg dat hun afstanden óók ietwat wisselvallig werden. Maar die afstanden, die móóten heeft hij nu eenmaal voor máten gehouden, en zoo zal hij er toe zijn gekomen, ze toch onderling gelijk te nemen. Vandaar directe fouten: tenonrechte als kort, verkeerdelijk als lang gerekende noten. Dat

wil zeggen, zekere eigenaardigheden, gebrekkigheden van het oude Javaansche muziekschrift moeten die fouten bevorderd, ja kunnen er wel de primaire aanleiding toe gegeven hebben.

Het Oude Jogjásche Kratonschrift.

Dat schrift nu is indertijd gecreëerd door Pangéran Hariâ Hadiwinâtâ, zoon van den VIden Soeltan van Jogjakartâ, of het staat althans te zijnen name ²⁾. De logge omslachtigheid ervan lokt verschrijvingen uit. Wordt bijvoorbeeld verscheiden keeren achtereen eenzelfde toon aangeslagen, dan komt die in de rechtsche der twee, verticale, kolommen, — eindelooze waschlijst van voluit geschreven toonnamen, — licht een keer te veel of te weinig te staan. De linker met de technische aanduidingen, hoofdzakelijk ter regeling van het metrisch-rhythmische element, blijft grootendeels leeg. Maar daardoor kan, om maar iets te noemen, het een-of-andere voorschrift gemakkelijk te hoog of te laag belanden. Dergelijke fouten hebben we, toen we werkten in een der oude leggers met dat schrift, nogal enkele aangetroffen. Gezien het aan Groneman's Verhandeling toegevoegde facsimile, zijn de door Land getransscribeerde copieën, en de origineelen in de leggers, mogelijk wel van een en dezelfde hand, die dan een lastig schrift heeft geschreven; (nem en bem laten zich nauwelijks van elkaar onderscheiden bijvoorbeeld). Slecht of slordig was het materiaal weliswaar niet, maar toch ook zeker niet ideaal; wat Dr. Land er mee beréikt heeft, verdient dus, ondanks de tekortkomingen, stellig waardeering. De tijd was toen, in 1890, waarlijk nog niet làng voorbij, dat men, exotische muziek vastleggende of weergevende, de beginselen der Westersche met naïeve vrijmoedigheid daar als alomtenimmer-gèldende, mász-gebende (!)

1) Zie het inleidinkje van Land's Voorrede.

2) Groneman noemt, de „Bijlage A" der Verhandeling introduceerende, dezen pangéran den eigenaar of bewaarder der oorspronkelijke handschriften. De

bundels copieën moeten „ongeveer" getiteld geweest zijn: „Toonschriften, beschrijvende den gang van het spel der toonstukken....., door bandará Pangéran Hariâ Hadiwinâtâ" (enz.).

richtsnoeren langs legde, en weg- of bijwerkte, wat er niet mee strookte; want dat konden nooit iets anders zijn dan acciden-teele, toevallige barbaarschheden. Dat Land dat principieel niet deed, doch eerlijk aanvaardde, wat hij nu eenmaal vond, pleit i.c. misschien niet voor zijn muzikale intuïtie, — want bij het naspelen of nalezen van het resultaat had die op meer dan een plaats schichtig dienen te worden, — maar wel voor zijn wetenschappelijken moed en ernst. Wat hij echter zeker had moeten bedenken: Hij was nu eenmaal niet van een werkelijk objectieve basis uitgegaan, niet van phonogrammen doch van notaties. In ieder geval had hij zich bij zijn transcriptie van dat Javaansche muziekschrift tot verklarende gissingen genoopt gezien en dus een subjectieven factor geïntroduceerd, welks invloed controle vroeg. Een confrontatie van de gamelan-thema's, zooals hij die las, met de realiteit van hun uitvoering door een gamelan hier te lande, had dus onder geen beding mogen worden nagelaten. Tot die controleerende vergelijking tusschen de transcripties en de levend bewegende baloengan's dierzelfde gending's, ware Dr. Groneman, — geen groot muziek-theoreticus, maar wél iemand met muzikale ooren, — ons bedunkens vast capabel geweest.

Maar het autoritair en plechtstatig gedrukte woord oefent een danige suggestie; Groneman, overigens toch nogal zelfstandig en polemisch gestemd, is ook niet ná de publicatie zijner Verhandeling gekomen tot een toetsing der daarbij ingelijfd geraakte transcripties. En Daniël de Lange heeft, op zijn beurt, dat wil zeggen enkele decennien later, — als we de zaak góéd hebben begrepen, want in handen gekomen is ons de na te noemen publicatie niet, — toen, ter opneming in de „Encycl. de la musique et dict. du conservatoire” het opstel van Joh. F.

Snelleman over de muziek van Indië uit de „Encycl. van Ned. Ind.” vertaald werd, niet slechts dat stuk voor zijn rekening genomen door het mee te ondertekenen(!), maar óók gesanctionneerd, dat daar bij die gelegenheid Land's transcripties aan toegevoegd werden, wat er op neer kwam, dat hij deze waarborgde als correct(!). Met-dat-àl, is de sfeer van invloed dier min-juiste weergave van Javaansche gamelan-thema's aanzienlijk vergroot geraakt en eene correctie dus des te noodiger geworden.

Zulk een rechtzetting geeft thans geen bijzondere moeilijkheden meer, dat hebben we aan den ijver van Javaansche muziekkenners te danken. De eerdergenoemde pangéran heeft blijkbaar toen al, vóór 1890 dus, er sporen van bespeurd dat de oude, classieke, orkeststukken in vergetelheid dreigden te raken. Het zal uit vóórzorg geweest zijn, dat daar die zes, overigens magere, folianten vol van zijn opgeteekend. Gerekend naar dat ééne deel, kan die heele legger een 125, omvangrijke, gending's bevatten.

Zijn muziekschrift beduidde, — dit mag hier weleens opzettelijk geconstateerd worden, — bij al z'n omslachtigheid een opmerkelijke creatie. Het legt namelijk zijn object, i.c. die gamelan-thema's, werkelijk volléidig vast, en dat lukt bij een éérste muziekschrift nauwelijks ooit. Bijna altijd worden aanvankelijk gewichtige elementen verwaarloosd; met name de dúúr der tonen. Dit eerste Javaansche echter schijnt in-eens ráák geweest te zijn. Van vóór-stadia is niets bekend. Maar dat niet alleen; het verraadst noch verbergt Westerschen invloed. Tenhoogste mag worden toegegeven, als mógelijkheid: Wie dit schrift heeft uitgevonden, zou kunnen gewéten hebben dat de Hollanders bij het noteeren van muziek rekening houden met kort en lang, langzaam en vlug. Meer niet ¹⁾.

1) Maar die wetenschap alléén, waarborgt niet veel. Toen de voortvarende en vindingrijke Heer (Prof. Dr.) D. van Hinloopen Labberton een cijfer-toonschrift

improviseerde, of adapteerde, om de wijsjes van Javaansche kinderliedjes te kunnen noteeren, liet hij de rhythmisch-metrische componenten buiten rekening.

Het Pakoealamsche schrift.

We bedenken, strikt bewijzen dat dat Kratonschrift het oudste Javaansche is, kunnen we niet. Het op Bali aangetroffen muziekschrift mag worden dáár gelaten, want dat het er van Java geïmporteerd is, wordt niet beweerd. Maar wat Jogjá betreft, Groneman geeft van hem verstrekte copieën in dat toonnamenschrift als Javaansch jaartal 1816; dat is dus A.D. 1886. Dat eene deel van den lègger draagt in het geheel geen dateering ¹⁾. Gesignaleerd is het schrift ook al niet eerder dan door Groneman, en toen sámen met een ànder, óók te Jogjá gebruikelijk, maar speciaal in Pakoealamsche kringen. Land en Groneman stellen dit tweede schrift, of tenminste de opteekeningen waar het voor gediend heeft en die door Land als „Bijlage B” zijn getransscribeerd, ten name van „Pangeran Adipati Arjá Pakoe Alam IV, ridder der orde van den Ned. Leeuw, kolonel kommandant”. Daarmee zou de oorsprong van die notatiemethode teruggebracht zijn tot vóór 1878. Maar we hebben reden om een verschrijving of drukfout aan te nemen en liever te lezen Pakoe Alam V († 1900). Immers stierf de IVde vorst uit dat princelijk huis nog geen 40 jaren oud; hij was dus niet voor het dragen van den titelnaam Pakoe Alam en voor den hem hier toegeschreven militairen rang in aanmerking gekomen ²⁾. Ook heet hij een kenner der Javaansche kunsten te zijn geweest, maar niet iemand met kennis van Westersche dingen, terwijl daarentegen de schepper van het bedoelde Javaansche muziekschrift ons Westersch systeem van muzieknoteeren wel gekend zal hebben.

Het tweede lithographisch(?) facsimile bij de Verhandeling geeft een staal van dat

Pakoealamsche schrift te zien. Dit blijkt nog niet heelemaal los van de námen der genoteerde tonen, maar deze zijn afgekort tot een enkele, onsamengestelde Javaansche syllabe-letter ³⁾. En wat het voornaamste is, deze staan, al naar de hoogte van hun klank, op verschillende niveaux; in pélog zijn dat er dus 7. Aan gezien de Javanen niet, gelijk wij Westelingen zekere tonen voelen als láág, andere als hóóg, lag een veraanschouwelijking der melodische beweging door het nu eens hooger dan weer lager plaatsen der toontekens, niet voor het grijpen. De onbekommerdheid waarmee sommige hunner, dit schrift gebruikende, de lijn voor den laagsten toon boven-, en die voor den hoogsten onderaan leggen, zou ons ook niet best afgaan. Naar het bedoelde facsimile te zeggen, ware te betwijfelen of dit schrift de onderscheiden niveaux eigenlijk wel door factische lijnen uitbeeldt. We vermoeden echter, dat in het gegeven geval er gebruik gemaakt was van een-of-ander schrijfpapier met een ingeperste of een flauw gedrukte linieering en deze niet mee weergegeven is; (nog thans gebruikt men voor dit schrift en voor zijn nakomelingen liefst een dergelijke papiersoort). Maar ook indien slechts aanwezig als quasi denkbeéldige lijnen, die niveaux poneeren zich toch duidelijk genoeg om aan notaties in dit schrift het air te geven van op, zij het ook ijle, notenbalken te staan. Vermoedelijk toch wel van onzen Westerschen notenbalk afgekeken, loopt deze Javaansche balk, naar we gezien hebben, horizontaal en wordt ook beschreven van links naar rechts. Terwijl de lijnen van den balk zelf zich effaceeren, springen de verticale verbindingslijnen, die van ieder

Vervolg noot 1, pag. 131.

Volgens de zeden van velerlei ouden; maar met een resultaat, dat van andere, oudere, primitieve muziekschriften maar al te goed bekend is: Dat er notaties ontstaan, bruikbaar als mnemotechnisch hulpmiddel tegen het vergeten van muziek die men kent, echter allerlei twijfel latende ten opzichte van voor den lezer nog nieuwe en vreemde. Zie „Serat Raryá Sarájá.....” door K. P. A. Koesoemadiningrat, Buitenzorg, 1913.

1) En ook nauwelijks een titel. Het etiket luidt: „Gending laras gangsal kagoengan dalem bandará Pangéran Hariá Hadiwinátá”, dezen edelman dus weer niet-zoozeer als vervaardiger doch als bezitter noemend.

2) Zie J. S. Brandts Buys „Z. H. P. A. A. Pakoe Alam VII.....” Dj. XI, blz. 123; op den 2den regel v.o. rechts leze men: het Vde hoofd.

3) Dus b.v. „p a” voor pélog, „n a” voor: nem, „b a” voor: barang maar ook voor bem; enz. .

letter-toonteeiken naar het onmiddellijk voorafgaande links, en het dadelijk volgende rechts loopen, sterk in het oog. Terecht noemt Land het schrift dan ook een graphiek der melodische beweging. Maar haar aanschouwelijkheid wordt wel wat bedorven doordat het op één hoogte blijven niet, zooals toch natuurlijk ware, in een horizontaal verloop der verbindingslijn een adaequate uitdrukking vindt. In plaats daarvan dient om de herhaling van een toon aan te duiden een aan de toonletter toegevoegd klein (z.g. arabisch) cijfer; het blijven liggen van een toon, resp. een er op volgende rust, vindt in dit schrift heelemaal geen afspiegeling. Dit laatste is natuurlijk het ergste bezwaar, het maakt dat een volgens deze methode van notatie geschreven thema zijn rhythmisch-metrische bepaaldheid verloren heeft. Dr. Land klaagt daar ook over: Bij de meeste stukken in Pakoealamsche lezing kon hij (tengevolge van dit mankement) niet tot een muzikaal verstaanbare transscriptie komen. Hij wilde dus „de betrekkelijke toonlengte” kenbaar gemaakt zien, de „overtollige verbindingslijnen” van noot tot noot weg gelaten, en de „beginletters” door eenvoudige stippen vervangen. Inderdaad is het dubbel- ϕ , de tonen $\bar{e}$ n door hun plaats $\bar{e}$ n ook nog door aanduiding van hun naam te kenmerken. Overigens was, wat dit detail betreft, Prof. Land eigenlijk al vóór zijn wenken bediend: Immers deelt Dr. Groneman mee, dat het schrift óók gebruikt werd zónder toonletters, die dan (wel niet door stippen doch) door horizontale streepjes op de vereischte niveaus werden vervangen. En vervolgens heeft men ten behoeve van Dr. Land in de Pakoealaman van een geñding nog de partijen der meeste instrumenten genoteerd, wel dat eigen Pakoealamsche schrift gebruikende, maar naar beste kunnen de onbepaaldheden daarvan elimineerend, (door het invoeren van „maatstrepjen” n.l., en door het markeeren der plaatsen voor de interpunctieslagen). Sta-

len van dat aldus verbeterde schrift hebben we nooit gezien, maar naar de partituur te oordeelen, die Land uit de bedoelde partijen heeft opgebouwd en in de Bijlage C der Verhandeling gepubliceerd, schijnt men bij het loffelijk streven naar vervolmaking toen niet zeer geslaagd te zijn.

Het Trappenschrift.

Blijkbaar is later de 'acheveering van dit schrift den Javanen toch wel gelukt. We kennen er te Sâlâ tegenwoordig twee vormen van, die niets meer onbepaald laten. Mogelijk zijn die ook wel hier ter plaatse ontstaan, want terwijl te Jogjâ het gebruik van het, na-te-noemen, „Ruitjeschrift” overweegt, vindt men hiér, (zeke-re cijfernotenschriften buiten beschouwing gelaten), meestal een derivaat van dat Pakoealamsche schrift in gebruik, en wel de z.g. „enoet ranté”, d.w.z. „kettingnoten”. Zeldzamer is de variant, die men het „Trappenschrift” zou kunnen noemen. Hierbij wordt die hoekige, wolkenkrabberige graphiek der melodische beweging werkelijk consequent volgehouden: ook de horizontalen krijgen hun juiste waarde, precies corresponderend met den duur der noten. Zoo is deze vorm van schrift zeer duidelijk en, voor den Westerling althans, zeer aanschouwelijk. Als fout heeft het zijn gecompliceerdheid. Want feitelijk is de zaak hierboven te eenvoudig en mooi voorgesteld.

Het Trappenschrift voegt aan de notestippen ten overvloede nog een cijfer toe, en de beteekenis der noten wordt dus eigenlijk evengoed dubbelgedetermineerd als in den oorspronkelijken vorm van het Pakoealamsche schrift.

Van de cijfers beduidt 1: bem (ook wel, althans te Sâlâ, penoenggoel genaamd), 2: goeloe, 3: dâdâ (ook wel, te Sâlâ tenminste, tengah geheeten), 4: pélog, 5: limâ, 6: nem. De barang wordt (in pélogbem, — we bezitten géén pélogbarang-, en geen sléndro-notaties in dit

schrift), niet door een cijfer, maar door een tóégegeven stipje boven de noot nader gekenteekend. (Eigenlijk beduidt die stip, dat die noot geacht wordt tot het hoogere octaaf te hooren.)

Ook is dit schrift, naar den bundel in ons bezit geoordeeld, wat àl te kleurrijk: Buiten de gewone zwarte inkt gebruikt het nog rood, blauw en groen! En wel: kleine roode stippen voor de rusten (resp. verlengingen van een noot); groote roode stippen voor de noten waar een kenong of gong onder valt; roode nullen ter aanduiding van een bepaalde slagwijze van de kenḍang; terwijl er ook druk rood te pas komt aan het weergeven van groepen achtste-noten, (wat op een min gelukkige manier geschiedt: immers correspondeert dáárbij de horizontale spoed der notatie niét langer met de werkelijke lengte der noten). Blauwe nullen beduiden óók een bepaalde onder de kenḍangslagen. Groene vierkantjes waarschuwen, dat er zekere veranderingen moeten intreden in het tempo of in de kenḍangstem. In onze voorbeelden hebben we zulke kleurigheden niet kunnen weergeven doch alleen maar aangeduid.

(Onze transscripties der gekozen fragmenten in de onderscheiden schriften verwaarloozen de teekens betreffende de tromslagen, de octaaflijgingen, de eventuele aanduidingen van een langzame versterkingspartij, e.d.. Zie blz. 162.)

Het Kettingschrift.

Elegant, doordat het die rechtvaardige hoekigheid vervormt tot een soort van cursief, de (eventueel met roode inkt geschreven) verticalen er de gedaante in aannemen van flauwe S-achtige dubbele bochten, zijn die „enoet ranté”. Maar het schrift is daardoor minder volkomen, wat plastische duidelijkheid aangaat; ook worden weliswaar herhaalde noten gewoon op één hoogte naast elkaar gezet, maar het verlengen van een noot wordt nietanschouwelijk verbeeld doch door een verstandelijk, quasi abstract, middel voor-

geschreven. We vergaten nog: ook deze variant gebruikt voor de noten stippen en geen letters. Een kleine gaping in de verbindingslijn rechts van een noot beduidt dat deze samen met haar verlenging of de op haar volgende rust twee teltijden waard is; is de totale waarde $3 \times$ normaal, dan staat er een figuurtje, uit 3 puntjes bestaande; voor $4 \times$ den norm een van 4 puntjes.

Het Ruitjesschrift.

De muziekkenners uit Jogjásche Kratonkringen, op hun beurt, schijnen met hun wèl, in principe, concrete, maar niétanschouwelijke toonnamenschrift slechts kort tevreden geweest te zijn. Zoodra men werkelijk veel (of àlles!) omvattende collecties van genoteerde gamelantheema's wilde gaan aanleggen, moest het danook door zijn omslachtigheid nauwelijksbruikbaar lijken. En daar heeft men reeds behoefte aan gevoeld nog in den tijd van Groneman zelf, al had deze vrij optimistisch geschreven, dat „de meeste nijaga's en enkele andere kunstliefhebbers vele, zoo niet alle, bekende toonstukken in hun geheugen bevatten”. Dr. Land toonde zich trouwens bezorgder door te schrijven: „(In) onze dagen, bij het dreigende verval der goede overleveringen, hebben enkele aanzienlijken zich beijverd om althans de wijzen der meest gewaardeerde muziekstukken door opteekening vast te houden”.

De Verhandeling is voor Groneman's deel gedateerd op (Juni) 1887, en voor Land's part op (Januari) 1889. De gróóte, althans in-principe het gehééle Javaansche orchestrepertoire omvattende, legger „Pakem wir am a-wilet genḍing berd anggâ, nalikâ amoerwani ingtaoen Alip 1819”, de „Handleiding voor den maatgang en de thematiek der orcheststukken”, dagteekent echter ook reeds van ons jaar 1889. Mogelijk mag men hieruit wel verstaan, dat de verzameling in het genoemde jaar is op touw gezet. Het nieuwe schrift voor dien legger kan dan iets ouder wezen,

maar niet véél. Anders had Groneman er zeker wel van gehoord, en dan natuurlijk ook zijn bestaan vermeld.

Dat we van die uiterst belangrijke verzameling hebben kunnen kennis nemen, danken we aan de vriendelijkheid van Rad. Had. Har. Harsana, den Regent van Bangil. De copie, die deze (in 1923) deed maken naar het origineel, begint met een, blijkbaar op dat moment aan het boek toegevoegd opschrift in het Maleisch, als volgt: „Toeroenan register noot dari gending, jang terkarang oleh Padoeka Bendara Kangdjeng Pangéran Harja Poerwadiningrat jang dikoempoelaken oleh Bendara Raden Toemenggoeng Wiragoena di Djokdjakarta dengan Panewoe Wijaga..... (volgen de namen van vier kratonmuzikanten met den rang van loerah of demang), dengan idinnja almarhoem Padoeka Kangdjeng Goesti Pangeran Adipati Mangkoeboemi”

Dit schijnt aanvankelijk niet te strooken met het vervolg van den Javaánschen titel, luidende: „anggitanipoen Radèn Toemenggoeng Kertanagara, Boepati Najaka, ing pangangkah soepados boten ketjalan larah gending Mentawis, ingkang kiná-kiná”¹⁾. Maar de hier aan den „opsteller” van het boek gegeven naam zal eenvoudig een óudere naam van denzelfden muzikkenner zijn, corresponderend met een vroegere, minder hoge functie. Ook in het Javaansch wordt vervolgens als „verzamelaar” genoemd Regent Wiragoena, en als protector beider vader, wijlen de, om zijn charmeerende hoofschheid beminde, Pangéran Mangkoeboemi, de broeder van den ouden Soeltan en van den eerder genoemden Pangéran Hadiwinata.

1) Vergelijk het, nadat we 't bovenstaande reeds geschreven hadden gepubliceerde, kleine artikel van Dr. Th. Pigeaud „Een Vorstelijke gift”; zie het „Jaarboek 1933” Kon. Bat. Genootsch.; Bandoeng; blz. 235. De daar in beschouwing genomen vorm van het onderhavige geschrift bevat blijkbaar méér dan het exemplaar dat wij voor dit ons opstel gebruiken hebben.

2) Een van ons heeft indertijd opgemerkt, dat ook de Westersche klavierspeler van een schrift met verticaal

Pangéran Poerwadiningrat zal dus mogen beschouwd worden als den ontwerper van het schrift i.q., waarmede moest worden voorkomen, dat „het spoor der klassieke Mataramsche gending's zou verloren raken”. Regent Wiragoena heeft het vermoedelijk nader ontwikkeld, gedifferentieerd en allicht de belangwekkende theoretische opmerkingen en verklaringen geschreven, die mede in de bundels van den grooten legger zijn opgenomen.

Ook dit Javaansche muziekschrift, het Ruitjesschrift of Jongere-Kraton-schrift dus, verdient een wezenlijke vondst genoemd te worden. En wel om zijn verticale notenbalken. Dat er balken gebruikt worden, de te spelen tonen worden aangeduid door op lijnen gezette stippen, maakt beïnvloeding door het Westersch muziekschrift nagenoeg zeker. Op de gedachte, deze te laten loopen van boven naar beneden, kan de uitvinder van dit Jongere-Kraton-muziekschrift gekomen zijn door de, immers reeds verticale, kolommen van het oudere. Maar, hoe ook ontstaan, is dit nieuwe schrift, niet slechts minstens even aanschouwelijk als het Pakoealamsche, maar voor den Javaanschen lezer zinrijker, meerzeggend, daar het niet het stijgen en dalen der tonen, doch het links en rechts bewegen van den slagstok als door een graphiek verbeeldt, (zonder dat ditmaal van noot tot noot een lijn is getrokken). De om-zoo-te-zeggen op den speler af, en niet voor langs hem heen, loopende 7 of 6 lijnen representeren direct de toetsen van zijn instrument²⁾, zeg dus van zijn sleutem pélog of sléndro; (de eventueele overtallige grootste of kleinste toets blijft buiten rekening).

Bijwijze van verduidelijking zijn in het „Ruitjesschrift” de twee buitenlijnen, en

op-hem-af-loopende lijnen voordeelen zou hebben, zijn sprongen en accoordgrepen direct in hun reële ligging voor hem zou zien afgetekend alshetware. Nader is ons gebleken, dat een Hollandsch klavierpaedagoog, de Heer C. Pot, een dergelijk systeem propageert; sedert wanneer, weten we niet. Wellicht ook is dit z.g. „klavarskribo” niet de eerste dergelijke poging.

Vgl. J. S. Brandts Buys „Rapport namens de jury voor de prijsvraag inzake een Javaansch muziekschrift”, Dj. IV, blz. 17.

voorts de 4de lijn van links af (dus in sléndro de limâ-, in pélog de pélog-lijn), dikker getrokken. Het accentueeren, afzonderlijk kenmerken van bepaalde lijnen, lijkt bij een notenbalk met niet meer dan 7 lijnen nog niet direct noodzakelijk. Het doet aan de later opgegeven gekleurde lijnen in de oudste Westersche notenbalken denken. (Bij het vééllijnige schrift voor veeltoetsige instrumenten als gambang of gendèr, dat Walter Spies uit het Ruitjesschrift afgeleid heeft, is daarentegen het markeeren van bepaalde lijnen ongetwijfeld nuttig, ja onontbeerlijk.)

Ook de korte lijntjes overdwars, die de elkander opvolgende metrische merkpunten, tijdstippen, teltijden aanwijzen, zijn niet alle eender. Om de vier is er een verdikt, zoodat de relatief „zwaardere” momenten, wat wij Westerlingen éérste tellen zouden noemen, zich duidelijk afteekenen. Met maatstrepen mag men ze niet gelijk stellen; want die staan immers vóór de metrische zwaartepunten, en niet er òp.

Het is hoofdzakelijk met behulp van de geperfectioneerde Ruitjesschrift-notaties, vervat in die groote Mangkoeboemènsche leggers, dat we Land's transscripties hier onder willen richtig stellen. De aangenaaamste, overzichtelijkste vorm voor die correctie ware het zeker, die heele verzameling gamelanthema's na bijwerking te herdrukken. Maar we zouden niet weten, wie al dat notenzetsel, of die bende cliché's moest betalen. Goedschiks, kwaadschiks, zullen we die transscripties dus moeten oplappen door middel van in woorden te geven aanwijzingen, van tijd tot tijd ook een geïmproviseerd notennamenschrift gebruikend. De belangstellende Lezer, die immers tòch geen exemplaar der, lang uitverkochte, Verhandeling in eigendom heeft, moge dan uit de notaties bij Land, en uit die aanwijzingen van ons, de thema's samenstellen als een mozaïek, een legkaart. Wij voor ons aandeel zullen

dan intusschen, omdat onze contrôle toch al vanzelf allerlei analytisch detailwerk met zich brengt, ter eigen opvroolijking en naar we hopen ook eenigszins tot leering en stichting van den Lezer, onderdehand het ontleedkundige onderzoek verrichten, waartoe Prof. Land indertijd, als gezegd, zelf heeft aangespoord.

Maar inmiddels begint die Lezer met ons te vragen, waarom eigenlijk we bij het revidereen ons richten naar die schriftelijke Javaansche bronnen, en niet liever naar de levende praktijk? — In principe ware dat zeker wel mogelijk geweest. Maar het zou alweer een kostbare historie worden: De Jogjâsche lezingen verschillen vaak aanmerkelijk van die hier te Sâlâ. Vandaar dus reis- en verblijfkosten. Vooral echter dreigt het langdurige employeeren van Javaansche muzikanten, wat men noemt in de papieren te loopen. Wij hebben nu eenmaal, helaas! met aanmerkelijk andere omstandigheden te rekenen dan de onderzoeker in dat Moorsche Vorstenland onder Fransch régime, omtrent wien we vinden geschreven: „Dem Bearbeiter standen auf beliebige Zeit die vorzüglichsten Musiker des Landes zur Verfügung” ¹⁾. — Er zijn echter nog méér bezwaren: Men mag, bij alle statischheid der Oostersche kunsten, er niet a priori op rekenen, dat véértig jaren géén veranderingen van belang hebben veroorzaakt. En dan: Wat men vóór die jaren reeds vreesde, en wellicht ook reeds observeerde: Het vergéten raken dier oude, groote, klassieke geñding's, — we hebben ze door huidige Javanen wel hooren karakteriseeren als „van-die zwáre stukken”, — het heeft inmiddels feitelijk voortgang gevonden. Overigens is dat proces niet slechts door de schriftelijke fixatie der gamelanthema's betrekkelijk onschadelijk gemaakt, maar óók bevorderd! De hofmuzikanten, oudtijds verplicht iedere geñding, waar hun om kon worden gevraagd, uit het hoofd te kennen,

1) Zie de bespreking door (Dr. Robert) Lachmann van het „Corpus de musique marocaine” Fasc. I,

bewerker: Alexis Chotin, in de „Z.schr. f. vergleich. Mus.wissensch.”, Berlin, 1933, blz. 19.

zullen zich, met het bestaan dier leggers bekend, veel minder dan vroeger verantwoordelijk gevoeld hebben. Den aller-eersten keer, toen we een oud Jogjâ'sch gamelanthema, het éérste der door Land getransscribeerde, wilden controleeren, verklaarde de geraadpleegde hofmusicus, — lang niet de jongste of minste!, — dat hem die oude geṇḍing niét meer nauwkeurig voor den geest stond; hij zou die eerst in de boeken van Regent Wirâgoenâ moeten nakijken! Ten slotte kreeg, ook zonder dat, de loerah i.q. de hoofdzaken van het thema toch wel bij elkaar. Maar aangezien dus blijkbaar door de tegenwoordige hofmuzikanten de schriftelijke traditie normatief geacht wordt, is het slechts rationeel, op deze af te gaan, en niet op het toevallig praktisch waargenomene.

De beboekâ.

We hebben eenige opmerkingen in-het-algemeén te maken over den aanhef, de inleiding, het voorspelletje van gamelanstukken. De Lezer ziet namelijk, dat Land die inleidingsphrase, de beboekâ, beboekâ, boeka(ning geṇḍing) bij àl de stukken geschreven heeft alsôf ze uit louter gelijke noten bestond. In de praktijk is dat echter geenszins het geval. Maar de Oude-Kraton-notaties konden hem geen aanleiding geven om iets anders te veronderstellen. Ingevolge vermoedelijk het vage rallenteerende rubato der voordracht dier inleidingen, dat er een quasi air van slappe improvisatie aan geeft, heeft de samensteller van dien ouden legger van een schakeering der quantiteiten bij de inleidingen afgezien; en hij noteert de noten daarvan dan ook niet gewoon in een verticalen kolom, doch zoo maar horizontaal achter elkaar door in het opschrift-relaas der geṇḍing.

Ook introduceert die oude legger een analytische onderscheiding, de beboekâ's betreffende, die we niet elders aangetroffen hebben. Hij noemt n.l. het eerste gedeelte ervan (zoo ongeveer de helft),

„boekâ oepaq-oepaq” en de rest „boekâ geṇḍing”. Hij doet dat althans bij 19 van de 21 stukken, die staan in dien eenen, ons bekenden bundel.

Aangezien oepaq-oepaq (opaq-opaq) schijnt te kunnen beduiden: golving of kabbeling in ondiep water, lijkt het aan-nemelijk dat daar bij gamelanspel een vaag zwevend, tastend in-beweging-komen om te beginnen, mee bedoeld is. Ongetwijfeld kan het geluid van een rebab bijvoorbeeld, die als-weifelend den aanhef van zoo'n boekâ speelt, de sensatie geven van een rimpeling op de stilte.

Het twééde deel van de boekâ zou dan dus pas de éigenlijke opening der geṇḍing zijn. Dáár in zal dus zeker wel thematisch materiaal worden gebruikt. Maar die term voor de eerste helft van de inleiding schijnt een zoo-maar mijmeren-met-tonen te suggereeren.

Nu hadden we echter altijd gedacht, dat een góéde beboekâ heelemáál verband hield met zijn geṇḍing; èn..... een slèchte heelemaal niét. Hetgeen bevestigd werd door een deskundig Javaan, die eens tegen ons zei: Zéker; een boekâ móét iets hebben van de geṇḍing zèlf. Als ze het maar werkelijk dóén!

De waarde qua phantasie van zoo'n minuscule „ouverture” hadden we trouwens al wel leeren betwijfelen. Want sommige nijagâ's geven iemand de gewaardwording, dat ze eigenlijk altijd àlles op dezelfde manier beginnen. (Binnen eenzelfde toonsoort althans.) Het hóéft niet, maar praktisch komt in de Javaansche muziek phantaseeren te vaak op stereotypereen neer. Dat schijnt ook het materiaal der beboekâ's, dat we aantreffen in dat eene deel dier óúde Jogjâsche collectie, te bewijzen. De laatste twee geṇḍing's laten we buiten rekening, want daarbij wordt geen aparte boekâ oepaq-oepaq onderscheiden, maar die óverige 19 geṇḍing's in (pélog) laras gangsal (d.i. limâ) vertoonen samen maar 4 onderscheidene van die inzetten. Daar is er dan één bij, die maar één enkelen keer wordt gebruikt.

Een echter 4 keer. Een 5 keer. En een zelfs 9 keer.

Een dergelijke situatie schijnt, aanvankelijk, vrij radicaal de mogelijkheid te niet te doen, dat zoo'n oepaq-oepaq-aanhief iets van het thematisch materiaal zijner gending zou weerspiegelen, zij het dan ook gebroken, vervormd. Doch concreetelijk kan daarover pas beslist worden op grond van objectieve vergelijkingen. En, voorzoover tot-nu-toe verricht, geven die ons den indruk, dat de relatie tusschen aanhef en gending toch sterker is, dan men zou vermoeden.

Het ziet er uit, als had de Javaan, — denkelijk eer bij instinct dan met opzet! — die inzetten zóó geschapen, dat ze met hun geringe verbijzondering wel haast in iedere gending momenten moeten vinden die er een weerkaatsing, een echo van schijnen; en als kiest hij daarenboven uit de beschikbare boekā oepaq-oepaq de met de onderhavige gending verwantste.

Pengrawit.

Nemen we bijvoorbeeld de inleiding der gending „Pengrawit”, — een fraai gamelanstuk, dat bij Land ontbreekt; en brengen die over in ons, ad hoc geïmproviseerde toonschrift, hopende dat dit laatste voor den Lezer geen overwegende moeite of hinder met zich zal brengen¹⁾.

1) In dit eerste voorbeeld zijn de noten dus op te vatten als onbepaald van duur. Land schrijft kwarten (quasi teltijden).

N.B.!! In ons „schrift” beduidt een drie letterig (drie plaatsig) teken steeds één teltijd.

De zeven in pélogbem (limā of nem) mogelijke tonen: bem, goeloe, dādā, pélog, limā, nem, barang, geven we weer met:

eee, èff, gee, aaa, bee, ccé, dee.

De absolute ligging nu daargelaten, kloppen ze vrij goed met de reeks van Westersche tonen zooals Land ze geeft, n.l.: e (mi), f (fa), g (sol), a (la), b (si), de Duitsche h), c (ut), d (re).

De inconsequenties of incongruenties, door ons bij de weergave der Westersche toonnamen begaan, waren wenschelijk om verwisselingen door zetter of Lezer van de tonen e, c, (en f) te voorkomen. Ze springen in het oog; maar dit maakt, dat ze op den duur eer een vóór-, dan een nádeel beduiden tenopzichte van de leesbaarheid.

Een rust (of een verlenging van de voorafgaande noot) ter waarde van één teltijd hebben we met ... uitgedrukt;

/ heeft de kracht van een gewone Westersche maatstreep;

// duidt de natuurlijke phraseerings-caesuur na een kenong-slag aan;

Volgens de Oude Jogjāsche Kraton-notatie luidt ze dan:

eee eee èff gee bee eee eee èff gee bee
dee dee ccé ccé bee ccé bee gee bee èff
bee gee ///

De legger met de Jongere Jogjāsche Kraton-notaties determineert dat (vaag) metrisch als volgt:

eee ... eee ... / èff ... gee ... /
bee / bee bee bee ... /
... .. eee ... / èff ... gee ... /
bee dee / dee ccé ... bee /
ccé ... ccé bee / ... gee ... bee /
èff ... bee gee / gee ... ///

De bundel met de, waarschijnlijk Sålāsche, notaties in „Trappenschrift” geeft er den volgenden vorm aan:

bee /
bee gee ... gee / eee èff gee ... /
... bee bee gee / ... gee eee èff /
bee ... ccé ... / ccé ... dee ... /
ccé ... bee gee / èff ... bee ... /
gee ... ///

Naar ook billijk is, wijkt de Sålāsche lezing het verste af. Maar de kern dier boekā oepaq-oepaq, feitelijk neerkomend op de successie eee èff gee bee, en deze herhaald, blijft bewaard, zij het dat Sålā er iets vóór zet, bij de herhaling een omis-sie begaat, en er zich ook een complicatie

/// die na een gong-slag.

De noot waaronder een ketoeq-slag valt wordt met een hoofdletter geschreven;

die waaronder een kempoel-slag valt (zoo mogelijk) met twee hoofdletters; die waaronder een gong-slag (zoo mogelijk) met drie; die waaronder een kenong-slag eveneens.

„Ngentjot” op een bepaalde noot wordt aangeduid b.v. met b*b;

in sommige gevallen ook met be* *be;

wat die term beduidt zal later wel blijken; voorloopig mag men er eenvoudig een gewone noot ter waarde van een teltijd voor lezen (c.q. van twee).

Noten ter waarde van een halven teltijd worden met één enkele letter geschreven maar door een kort streepje aan eene van dezelfde waarde verbonden. Twéé achtsten vormen dan toch samen weer een drie-plaatsig teken. Een achtste rust wordt daarbij door een enkele stip weergegeven. Voorbeeld:

e-f g-b/ccé .-d c-b a-f/eee ...

Een uitroep-teeken beduidt, dat er de een-of-andere onderstrepende of interpungeerende slag, zeg van een ketoeq of een kempoel, samenvalt met een rust in den cantus firmus. Aan de plaats ziet men gemakkelijk, welk instrument is bedoeld.

met de positie dier bee voordoet. (Men zie hierboven de cursief gedrukte noten.) Maar, de gegeven lezingen binnen het kader van een Westersch toonstuk, — zeg van „Variaties” b.v. — naast elkander hoorende, zou men toch stellig niet aan het feit hunner verwantschap twijfelen. En men mag aannemen, dat deze dan óók voor den Javaan bestaat.

In al de gegeven lezingen kan men rekenen, dat de „boekå gending” naar den engeren zin, begint met die noot dee, barang. De syncopische kracht van die midden in de maat liggende halve noten, niet lang voor het einde van die jongste Jogjåsche lezing, overschatte men niet. Het mouvement van zoo’n inleiding is te weinig straf, dan dat het bedoelde element zich dwars en hoekig in den weg der beweging zou stellen.

Om nu te kunnen aantonen, in hoeverre en in welken vorm de elementen der boekå in de gending-zelf voorkomen, zullen we ons veroorloven, deze gending hier te transscribeeren uit die Jogjåsche Ruitjesschrift-legger:

ccé ... / bee ... aaa èff /
 Eee ... eee gee / ... eee èff gee /
 èff gee èff gee / ... gee èff gee /
 Bee ccé bee ccé / ... ccé bee gee /
 èff gee èff gee / bee gee èff gee /
 Eee ... eee gee / ... eee èff gee /
 èff gee èff gee / ... gee èff gee /
 Bee ccé bee ccé / ... ccé bee gee /
 èff gee èff gee / ... gee èff gee /
 Eee ... eee gee / ... eee èff gee /
 ... gee èff gee / ... gee èff gee /
 Bee ccé bee ccé / ... ccé bee gee /
 èff ... èff bee / aaa èff aaa ... /
 Èff ... aaa ... / èff aaa bee ccé /
 bee ... aaa èff / eee ... eee ... /
 Eee ... gee ... / èff ... gee ... /
 BEE... // (1ste ken.).

b*b bee / b*b bee /
 Ccé dee dee ... / dee ccé ccé bee /
 ccé ... ccé dee / ... ccé ... bee /
 !... gee ... ccé / bee ... gee èff /
 gee bee bee ... / b*b bee bee ... /

Ccé dee dee dee / dee ccé ccé bee /
 ccé ... ccé dee / ... ccé ... bee /
 !... gee ... ccé / bee gee èff gee /
 èff ... bee èff / f*f èff bee èff /
 Gee ... gee ccé / bee gee èff gee /
 èff ... bee èff / f*f èff bee èff /
 Gee ... gee ccé / bee gee èff gee /
 èff ... èff bee / aaa èff aaa ... /
 Èff aaa bee ccé / bee ... aaa èff /
 eee ... e*e eee / e*e eee gee èff /
 Eee ... èff ... / gee ... èff ... /
 EEE... // (2de ken.).

e*e eee / e*e eee eee èff /
 Eee ... eee gee / ... eee èff gee /
 èff gee èff gee / g*g gee èff gee /
 Bee ccé bee ccé / c*c ccé bee gee /
 èff gee èff gee / ... gee èff gee /
 Eee ... eee gee / ... eee èff gee /
 èff gee èff gee / g*g gee èff gee /
 Bee ccé bee ccé / c*c ccé bee gee /
 èff gee èff gee / bee gee èff gee /
 Eee ... eee gee / ... eee èff gee /
 èff gee èff gee / g*g gee èff gee /
 Bee ccé bee ccé / c*c ccé bee gee /
 èff ... èff bee / aaa èff aaa ... /
 Èff aaa bee ccé / bee ... aaa èff /
 eee ccé ccé ... / c*c ccé ccé bee /
 Ccé ... èff ... / gee ... èff ... /
 EEE... /// (3de ken.).

gee ... / èff ... eee ... /
 Ccé ... èff ... / gee ... èff ... /
 eee ... gee ... / èff ... eee ... /
 Ccé ... èff ... / gee ... èff ... /
 eee èff gee ... / g*g gee gee ... /
 Bee ccé bee ccé / bee gee èff gee /
 èff ... èff bee / gee èff eee èff /
 Eee ccé ccé èff / eee ccé bee gee /
 bee ... dee ... / b*b bee dee bee /
 Ccé ... èff / eee ccé bee gee /
 bee ... dee bee / b*b bee dee bee /
 Ccé ... bee èff / eee ccé bee gee /
 bee ccé ccé ... / c*c ccé ccé bee /
 Ccé dee dee ... / dee ccé ccé bee /
 ccé ... ccé bee / ... gee ... bee /
 !... gee bee ... / èff ... bee ... /
 GEE... /// (Iste gong¹⁾).

1) Den gong aan het eind van de inleiding tellen we niet mee.

We bemerken, dit eigen-gemaakte schrift is veel compressor dan het leek. Op een goede cliché, of in duidelijk notenzetsel zou dit thematisch materiaal éven veel plaats beslaan. En wat de leesbaarheid aangaat, U moet zich vooral niets wijsmaken: U fluit dit notaat zóó. Probeert U maar! — Als U zich de normale successies van pélogbem maar goed in het oor heeft geprent, de schalen: eee, èff, gee, bee, ccé, dee; en: eee, èff, aaa, bee, ccé, vier of vijf keer heeft op-en-neer gezongen.

Ten opzichte van de mérong (het éérste deel) van Pengrawit, kan verder met nog enkele áánwijzingen worden volstaan.

In den legger luidt het onderopschrift der 2de blz. van Pengrawit, waarop de twééde helft van den reeds getransscribeerden gongan staat: „Dados Troes lan soewaliq”, dus: „(Het hoofdt tempo is) ingetreden — Doorgaan en omkeeren(?). Maar dit laatste woord wil, meenen we, niet zeggen, dat die eerste gongan in den gegeven vorm moet worden herhaald. (Dáárvoor immers pleegt de legger te schrijven: „rambah kaping 2”. Overigens laten die secundaire opschriften erg veel te wenschen aan duidelijkheid; ook al doordat het dikwijls allerm minst zeker is, wáárop, op welke onderdeelen van het thema, hun nadere voorschriften precies doelen.) Die term „soewaliq” schijnt eenvoudig op het omslaan van het blad te duiden. In ieder-geval wordt er nog niet overgegaan naar het tweede déél der gënding, (volgens de Jogjásche terminologie zijn „dawah”), maar volgt er, in spel en notatie, eerst nog een gewijzigde lezing van het éérste.

Desgewenscht zal men de mérong trouwens ook wel enkele keeren mogen spelen voor men tot die Ultima Volta overgaat. De notatie in „Trappenschrift”, die we van Pengrawit bezitten, stelt dat zelfs uitdrukkelijk facultatief. Maar wegens de gróóte lengte van de gongan i.q. geschieden zulke extra herhalingen vermoedelijk meest niét. (Zelfs hebben we er weleens

een orchest op betrapt, dat het in een dergelijke zeer „groote”, langledige gënding maar dádelijk de Ultima Volta speelde!)

Hoe dit zij, het begin van dien mérong-gongan verandert dien láátsten keer niet veel.

Er worden blijkbaar nogal enkele van die syncopisch over de maatstreep reikende halve-noten ontbonden; — eigenlijk is dat wèl jammer! Voor zoo'n rust na de maatstreep moet dan het teeken ter aanduiding van „ngentjot” in de plaats komen. (Natuurlijk op de toonhoogte van de noot ervoor en erachter). Dat zou dan moeten gebeuren in regel 3, 4, 7, 8, 11, en 12 der eerder gegeven notatie. (Zie op blz. 139.)

Van diezelfde, eerste, kenongan verandert voorts ook het eind, en vertoont nu méér toenadering tot het einde van den tweeden en den derden kenongan. Den 14den, 15den en 16den regel leze men:

Èff aaa bee ccé / bee ... aaa èff /
 eee ... e*e eee / e*e eee gee èff /
 Eee ... gee eee / èff gee bee ccé /
 (BEE ... //) (Iste ken., IIde gongan.)

De tweede kenongan, en de derde, blijven ongewijzigd. Maar de vierde niet. Dáárvan wordt het uiteinde veranderd om den overgang naar het tweede déél te bewerkstelligen. Het onderopschrift in den legger spreekt hierbij van de „pangkat dawah”, dus: de passage van het (of voor het) overgaan (neerdalen), maar schijnt daar méér onder te begrijpen dan alleen dat factisch veranderde slot; echter minder dan die hééle Ultima Volta; wellicht ware die pangkat dawah te rekenen van het moment af, dat de versnelling begint die dien overgang inleidt. Zoo weten we ook van den Sâlâschen term „oempa q” („neut”): het gedeelte dat den overgang (daar als een opklimming beschouwd) voltrekt, niet precies, waar men die acht te beginnen. Hieronder echter geven we het werkelijke laschstuk. Dat komt in de plaats voor de laatste negen regels van

het vroeger genoteerde; (dien korten met den gongslag meegeteld).

Bee ... dee bee / ccé dee dee bee /
 Ccé ... dee bee / ccé dee dee bee /
 Ccé ... dee bee / ccé dee dee bee /
 Ccé dee bee gee / èff bee ccé bee /
 GEE ... // (IIde gong.)

Hier volgt dus dat tweede déél van Pengrawit:

Ccé gee /
 bee ... ccé ... / Dee ... bee ... /
 ccé ... dee ... / Bee ... gee ... /
 èff ... bee ... / Bee ... bee ... /
 gee / Ccé ... gee ... /
 bee ... ccé ... / Dee ... bee ... /
 ccé ... dee gee / Ccé ... gee ... /
 eee ... bee ... / Ccé ... bee ... /
 gee / Ccé ... gee ... /
 bee ... ccé ... / Dee ... bee ... /
 ccé ... dee ... / Bee ... gee ... /
 èff ... bee ... / Ccé ... bee ... /
 gee ... aaa ... / Aaa /
 aa* *aa aaa ... / Aaa ... èff ... /
 eee / Gee ... eee ... /
 èff ... gee ... / Bee ... ccé ... /
 BEE ... // *Iste ken., IIIde gongan).
 gee ... / Èff ... gee ... /
 ccé ... gee ... / Èff ... gee ... /
 èff ... gee ... / Èff ... gee ... /
 ccé ... gee ... / Èff ... gee ... /
 bee / Eee ... eee ... /
 ee* *ee eee ... / Gee ... eee ... /
 èff ... eee ... / Ccé ... eee ... /
 ee* *ee eee ... / Ccé ... gee ... /
 bee ... gee ... / Èff ... gee ... /
 ge* *ge gee ... / Èff ... gee ... /
 bee ... ccé ... / Bee ... aaa ... /
 èff ... aaa ... / Bee ... èff ... /
 eee / Ee* *ee eee ... /
 ee* *ee eee ... / Gee ... èff ... /
 eee / Gee ... eee ... /
 èff ... gee ... / Bee ... ccé ... /
 BEE ... // (2de ken., IIIde gongan.)

De derde kenongan is, op zijn eind na, aan den tweeden gelijk. Wij laten dat einde, ter vervanging der laatste vijf hierboven gegeven regels, (d.w. dus zeggen: acht maten, plus een slotnoot), volgen:

eee ... ccé ... / Ccé /
 cc* *cc ccé ... / Ccé ... bee ... /
 ccé ... dee ... / Dee /
 dee ... ccé ... / Ccé ... bee ... /
 CCE ... // (3de ken., IIIde gongan.)

De vierde kenongan dienen we weer in-zijn-geheel uit te schrijven:

bee ... / Gee ... èff ... /
 ccé ... bee ... / Gee ... bee ... /
 èff / Bee ... èff ... /
 gee ... bee ... / Ccé ... dee ... /
 ccé ... bee ... / Gee ... èff ... /
 ccé ... bee ... / Gee ... èff ... /
 èff ... ccé ... / Bee ... dee ... /
 ccé ... bee ... / Aaa ... èff ... /
 eee ... ccé ... / Bee ... ccé ... /
 cc* *cc ccé ... / Bee ... èff ... /
 eee ... ccé ... / Bee ... èff ... /
 cc* *cc ccé ... / Bee ... èff ... /
 eee / E*e eee /
 ccé / Eee /
 ccé / Eee /
 ccé ... bee ... / Aaa ... èff ... /
 AAA ... // (IIIde gong.)

Eér we den twééden gongan van het deel-ná-den-overgang beginnen te noteeren, moet hier nog een klein intermezzo zijn plaats vinden: Zijn éérsten gongan (de IIIde dus van het hééle stuk), hebben we n.l. een weinig geretoucheerd. Volgens onze transscriptie naar den (gecopieerden) legger, zou de tweede helft van zijn Iide maat, (volltactig ¹⁾) gerekend, dus de laatste noot op den 6den regel), niet een halve-noot „bee” (limâ) moeten zijn, doch een „aaa” (pélog). Echter, hóé vrij de aparte, quasi-abnormale, toon pélog in deze gending ook wordt gehanteerd, — waarover later meer, — zóó abrupt alshetware uit de lucht vallend èn niet-opgevangen, niet volgehouden of in een logische successie vervloeiende, scheen hij ons daar toch al wel zéér on-

1) De gongan i.q. begint trouwens, bij uitzondering, factisch als-het-ware „volltactig”; ook ditmaal ingevolge eener elisie.

waarschijnlijk. Van de andere notaties dezer gen̄ding die we bezitten, maakt de lezing in het Oude Jogjåsche Kraton-schrift ons terzake niets wijzer: Die blijkt daar net precies een omissie van drie noten, waaronder de quaestieuze, te hebben! Maar de lezing in Trappenschrift heeft heel gewoon en normaal een limå, die we dus accepteren. Oók nog wegens de analoge plaats 4 regels éérder in dien Jongeren Kratonlegger zelf.

Overigens heeft het Trappenschrift 2½ maat ná die noot géén „eee” (bem), maar een „èff” (djånggå, goeloe). En de Oude Kratonlegger bevestigt deze laatste lezing, die we danook voor de juiste houden. Toch hebben we de „eee” laten staan, daar ze in den context niet onmogelijk is, en op de bedoelde plaats (14 maten ná den voorafgaanden gong of kenong) herhaaldelijk in andere der kenongan's een bem voorkomt. (Maar zie echter hierachter op blz. 145 !)

Copiïsten.

Ook in het éérste hoofddeel van de gen̄ding zijn wel retouches aangebracht. Die betroffen dan echter gevallen, waaromtrent in het geheel geen twijfel kon bestaan, aangezien niet slechts door de getuigenis der beide andere lezingen, maar meestal ook doordat zoo'n verdenkingwekkende plaats der Jongere Kratonlezing verderop blijkbaar idèntisch had willen herhaald worden, dáár echter die dubia normaliséerde, deze twijfelachtigheden zich eenvoudig als slordige verschrijvingen kenmerkten.

Terwijl de man die de sléndrodeelen van dien Jongeren-Kratonschrift-legger heeft afgeschreven, dat keurig, met bijkbare zorgvuldigheid en duidelijk begrip en inzicht gedaan heeft, valt er van den afschrijver van het pélogdeel niets dan kwaads te zeggen. Het ontbreekt ons musicologen aan de gehardheid der philoloog-oriëntalist, die, nu eenmaal van hun wetenschappelijke kinderjaren af op corrupte plaatsen en teksten getraceerd, immuun

zijn geworden en nauwelijks voor iets meer terugschrikken. Maar dit tenvölle in aanmerking genomen zijnde, maken we ons sterk, volstrekt niét te overdrijven wanneer we den dader van dit afschrift een ellèndeling van een copiïst noemen. Ofschoon hij toch als Javaan een groot deel der muziek die hij overschreef moet gekend hebben, heeft hij blijkbaar nóóit en nèrgens de moeite genomen, wat hij opschreef zich ook voor te stellen, m.a.w.: zèlf te lézen wat hij schreef. Zeggen, dat hij zijn voorbeeld dus zuiver mechanisch heeft overgekalkt, ware een volstrekt onverdiende belasting aller betamelijke mechanieken: Zijn nauwkeurigheid ging nauwelijks verder, dan dat, zoo de thematische lijn naar rechts of naar links bewoog, hij inderdaad die richting volgde, en meestal ook wel in-het-vage op de grootte van de schreden of sprongen van het thema reageerde. Maar wáár de noten precies kwamen te liggen, op de lijn waar ze gestaan hadden, of een plaats meer rechts, danwel links of net tusschen twee lijnen in, dáár mocht blijkbaar een goede geest voor zorgen, of de duvel mee spelen. Wanneer de Lezer dan voorts nog weet, dat de elementen der, blijkbaar in twee porties gedrukte of gestempelde, notenbalken niet zelden allerminst evenwijdig loopen doch bijvoorbeeld de meest-rechtsche of meest-linksche twee lijnen hun spatie verliezen en over korteren of langeren afstand practisch samenvallen, (en natúúrlijk doet die copiïst niets om dat te compenseeren en duidelijk te maken op wèlk van beide een noot eigenlijk bedoelt te staan!), en dat voorts de van al die halsmisdaden geïncrimeerde schrijver bezeten was van een perverse voorliefde voor copieerinkt, met het gevolg dat de meeste noten staan afgeklad in het op den tegenoverliggende bladzij geschrevene, dan zal de vriendelijke Lezer, naar we hopen, het billijken, dat onze woede nog altijd niet is weggezakt, al ligt de penitentie van het transscribeeren dier pélogcollectie lang achter ons.

Pengrawit (slot).

Maar komen we thans tot dien tweede gongan van de postmoenggah :

	ccé ...	/	Bee ...	aaa ...	/
ccé ...	aaa ...	/	Bee ...	ccé ...	/
eee ...	èff ...	/	Gee ...	èff ...	/
eee ...	ccé ...	/	Bee ...	ccé ...	/
aaa ...	ccé ...	/	Bee ...	aaa ...	/
ccé ...	aaa ...	/	Bee ...	ccé ...	/
eee ...	èff ...	/	Gee ...	èff ...	/
eee ...	ccé ...	/	Bee ...	ccé ...	/
aaa ...	ccé ...	/	Bee ...	aaa ...	/
ccé ...	aaa ...	/	Bee ...	ccé ...	/
eee ...	èff ...	/	Gee ...	èff ...	/
eee ...	ccé ...	/	Bee ...	ccé ...	/
aaa ...	gee ...	/	Gee ...	bee ...	/
gee ...	èff ...	/	Eee ...	èff ...	/
eee ...		/	Gee ...	eee ...	/
èff ...	gee ...	/	Bee ...	ccé ...	/
BEE ...	// (1ste ken. IVde gongan.)				

Voor den 2den en den 3den kenongan van den onderhavigen gongan moge naar die van den hem voorafgaanden worden verwezen, (op blz. 141), want ze zijn met de corresponderende kenongan's aldáár identiek ; op de laatste 5½ maat na. Die laten we hier dus volgen, er meteen den 4den, weer zelfstandigen, kenongan van den gongan aan toe voegende :

		/	Ccé ...		/
eee ...	èff ...	/	Gee ...	èff ...	/
eee ...	gee ...	/	Èff ...	eee ...	/
CCE ...	// (3de ken. IVde gongan.)				
	èff ...	/	Gee ...	èff ...	/
eee ...	gee ...	/	Èff ...	eee ...	/
ccé ...	èff ...	/	Gee ...	èff ...	/
eee ...	gee ...	/	Èff ...	eee ...	/
ccé ...	èff ...	/	Gee ...	èff ...	/
eee ...	ccé ...	/	Eee ...	èff ...	/
gee ...	bee ...	/	Ccé ...	bee ...	/
gee ...	èff ...	/	Eee ...	ccé ...	/
bee ...		/	Dee ...	bee ...	/
ccé ...	dee ...	/	Dee ...	bee ...	/
ccé ...		/	Dee ...	bee ...	/

1) Inmiddels hoorden we hier echter de nijagâ's van Mardi Raras op een bepaalden avond bij het sabetan-spelen die instrumenten niet uitschakelen. Ze gebruikten dien keer een veel minder goeden gamelan dan hun

ccé ...	dee ...	/	Dee ...	bee ...	/
ccé ...		/	Dee ...	bee ...	/
ccé ...	dee ...	/	Dee ...	bee ...	/
ccé ...	dee ...	/	Bee ...	gee ...	/
èff ...	bee ...	/	Ccé ...	bee ...	/
GEE ...		/// (IVde gong.)			

Of we nu eindelijk klaar zijn met onze transcriptie van Pengrawit? Dat is nog zoo zeker niet, geachte Lezer! Het stuk is er nu eenmaal een met allerlei haken en oogen ; en nog lang niet alles hebben we in den haak!

Hoe zit het bijv. met de herhalingen na den overgang? Pengrawit staat te boek (in de Trappenschriftcollectie,—de andere verzamelingen registreeren die categorieën niet), als een „gendjing bonang”, d.w.z. als een gamelanstuk, krachtig van ethos, en welks inleiding niet door een rebab maar door een bonang wordt gespeeld. We hebben het inderdaad nooit als „gendjing rebab” hooren spelen en steeds in den forschen stijl, als „sabetan”; dus zonder ¹⁾ de zachte instrumenten (rebab, gendër's, gambang, soeling), en zonder zang. Met voorts als tweede eigenaardigheid, dat het, den overgang naar het tweede deel, de moenggah, voorbereidende, accelerando op het moment van dien overgang nog niet weer door een corresponderend ritardando gecompenseerd is, en dus de intrede van dat deel niet quasi à niveau, maar op een verhoogd tempopeil plaats heeft. Terwijl, ten derde, treffendste bijzonderheid, — het gelijkvloersche hoofdt tempo eindelijk toch bereikt zijnde, — de „seseqan badé soewoeq”, de versneling die vervolgens weer aan het slot voorafgaat, veel méér dan anders wordt opgestuwd, geweldig en imposant culmineerende. Voor zijn ontwikkeling heeft dat groote accelerando de ruimte noodig, en we meenden, dat de (post)moenggah bij zulke sabetanstukken danook meer-

gewone en dat kan dan wel de reden geweest zijn om die sabetanstukken liever wat te omsluiëren, niet zoo in hun hemd, resp. hun naakte vel of kale botten te laten staan.

malen herhaald werd. Maar den laatsten keer dat we Pengrawit hoorden spelen, (door Mardi Raras), gaven ze dat tweede deel gedecideerd maar 1½ maal. Aangezien er daarin twee onderscheiden gongan's zijn, (anders gezegd twee wilet's), kwam zodoende de architectonische vorm A — B — A tot stand, en het had ook tengevolge, dat dat ongewone gonganslot op den toon pélog (aaa), tevens het besluit van het hééle stuk werd. Met het groote accelerando werd in den loop van den „B”-gongan begonnen. Maar ons geheugen en bepaalde aantekeningen willen ons beduiden, dat bij een eerdere gelegenheid Mardi Raras het tweede deel langer uitspon en de versnelling in den loop van een „A”-gongan begon, terwijl we niet heelemaal zeker zijn, dat de vorm toen inderdaad A — B — A — B — A was.

De schriftelijke Sâlâsche lezing, die we van Pengrawit bezitten, n.l. eene in „Trappenschrift”, schijnt echter wel gedecideerd den z.g. „Liedform”, het eindigen met het éérste der twee el-kander afwisselende themabestanddeelen te eischen. Ze markeert den overgang naar het tweede deel, volgens haar gewoonte, door achter den gong i.q. te schrijven: „Mienggah ketboek 16”, wat ten-naaste-bij zeggen wil: Het aantal ketboekslagen stijgt tot 16 per kenongan. Daarop volgen dan weer de twee gongan's „A” en „B”. Aan het eind staat: „Wangsoel angkâ 2”, dus: Terug naar het nummer 2. Dit cijfer zelf blijkt weliswaar onvindbaar, (het vergeten ervan is zelfs een habitueele fout van dit m.s.; een andere is de vaak niet-zuinig barbaarsche spelling van het getransscribeerde Javaansch!), maar de 2 had zeker-wel onmiddellijk-ná

den overgang moeten staan. Op blz. 134 is al gebleken, dat het Trappenschrift onder zijn notatie van den cantus firmus ook een summiere lezing van de kenđang-partij noteert. De „kenđangan soewoeqan”, de verandering in de trompartij om te eindigen, pleegt het nog weer onder de gewone te zetten. En wel begint ze, voorzoover we momenteel kunnen nagaan, stéeds 32 teltijden voor het eind, hetgeen, al naar de lengte der kenongan's, met één, twee, of-ook 4 van deze kan corresponderen. Zóó veel vóór den slotgong moet die gewijzigde trompartij dus inzetten, wat dan in dezen bundel bijna steeds eenvoudig de aan het eind der notatie staande gong is. Maar bij Pengrawit staat het vierkante groene sein om het begin van dat finale getrommel aan te wijzen, 32 „kwarten” eerder dan de éérste gong van de postmoenggah, en wordt dus déze met stelligheid als slotgong aangeduid.

De Jogjâsche lezingen echter geven, voor-zoover we zien, geen aanwijzingen in dezen zin. Het Oude Kratonschrift constateert, als steeds, den overgang naar het tweede deel door te schrijven: „Titi sampoen dawah toetoeqan mlampah doemoegi soewoeq” ¹⁾, en laat dan eenvoudig de beide gongan's („A” en „B”) volgen. Was de bedoeling, dat er met „A” werd besloten, dan zou, naar alle waarschijnlijkheid, die gongan nogmaals zijn uitgeschreven in zijn geheel.

Wat de Jongere Jogjâsche, de Ruitjes-schriftlegger betreft, in het onderopschrift aan het hoofd van de eerste zijner vier postdawahbladzijden, dat aanwijzingen voor het gehééle tweede deel lijkt te bevatten: „Dawahipoen rambah kaping 3 seseq ladjeng soewoeq lan ingkang nganđap lan soewaliquoen” ²⁾, blijkt het

1) Vermoedelijk zijn er punten of kommapunten te lezen na het eerste, en na het vierde woord (tenrechte: toetoeqan), en is de beteekenis: Tot zoover. Overgang tot het vervolg; loopende tot aan het ophouden.

2) De (post)dawah 3 maal. (Vervolgens?, danwel: Den laatsten keer??) Snel, daarna ophouden. (Dit alles?) met het onder- en het ommestaande.

(Dat „soewaliqu” schijnt niet steeds op het omslaan van een blad te kunnen doelen. Immers vindt men het

ook wel op een even, linker, bladzijde (terwijl terugbladeren geen goede zin zou geven). Dat is wellicht een gevolg van begriploos copieeren. Maar mogelijk duidt het woord evengoed als op omslaan, op het ondersteboven-keeren van het boekdeel. De „verticale” balken staan n.l. dwars op de pagina's, zoodat men het boek verkéerd voor zich heeft. Daarbij moet men het echter soms 90° naar links, soms 90° naar rechts gedraaid houden ten opzichte van den gewonen stand.)

aantal keeren om, in totaal, de dawah te spelen, op (niet minder dan) drie genormeerd te worden. Maar een voorschrift, met zijn éérsten gongan te besluiten, kunnen we er niet in vinden.

Wel schijnt er een facultatieve of conditioneele variant van den aanhef der postdawah-afdeeling te worden gegeven. Althans staat er boven de láátste pagina eerst: „Jèn badé poetjoeq leres ángká No. 1 poeniká ladjeng ngandap ángká No. 2 oetawi tjawangan poeniká ingkang kaŋoŋoeqan” ¹⁾, en vervolgens, boven de meest rechtsche twee (of drie?) balken: „Poetjoeq”. Weliswaar hebben we onder de láátste noot der bladzij een gongteeken staan, maar hierin valt een, gemakkelijk verklaarbare, verschrijving te vermoeden, (hetzij van den copiïst, hetzij van onszelf, hetzij mogelijk ook van het origineel).

Denkelijk zal dus het begin van het tweede-deel der gënding bij de herhalingen, ná de, ongewijzigd blijvende, eerste „zeven” maten, (in de transscriptie zijn dat vier regels, waaronder één halve), moeten gelezen worden als volgt:

ccé	...	...	/	Ccé	...	gee	...	/
bee	...	ccé	...	Dee	...	bee	...	/
ccé	...	dee	...	Bee	...	gee	...	/
èff	...	bee	...	Ccé	...	bee	...	/
gee	...	...	/	B*b	bee	...	...	/
be*	*be	bee	...	Bee	...	gee	...	/
èff	...	...	/	F*f	èff	...	...	/
gee	...	bee	...	Ccé	...	gee	...	/
bee	...	...	/	Bee	...	èff	...	/
gee	...	bee	...	Bee	...	...	...	/
gee	...	ccé	...	Bee	...	gee	...	/
èff	...	èf*	*èf	Gee	...	ccé	...	/
BEE	...	...	/	/ (Slot 1ste ken. IIIde gongan; variant. Vgl. blz. 141.)				

(Men lette op de èff (en niet eee!) waarmede de zevende van de hierboven gegeven maten begint, en het eerder, op blz. 142, over deze plek geschrevene).

1) Wanneer men een (gewijzigd???) vóórstuk wil (.) beginnen bij No. 1. Vervolgens aanknoopen No. 2 of (bij) het teeken, en volgen tot het eind. (Die nummers

De toon pélog.

— Hebben we, (zie blz. 144), den toon pélog aan het eind van Pengrawit in een bijzondere positie gevonden, ook vlak aan het begin dezer gënding viel iets dergelijks op te merken. Men zie (op blz. 139) haar eerste vier noten, (de beboekâ ongerekend), in onze eerder gegeven notatie. Verdacht is die plaats volstrekt niet; ze staat nèt zoo in den Ouden Jogjâschen Kratonlegger. Maar al wordt die pélog (aaa) normáál voorbereid door de limâ (bee) en vindt ze een normale oplossing in de goeloe (èff), haar intreden is hier toch van een opmerkelijke abruptheid: de beboekâ heeft volstrekt niet op haar gedoeld, en ze verdwijnt onmiddellijk weer spoorloos: pas 24 maten later, tegen het einde van den kenongan, als ze al lang niet meer in de ooren hangt, geheel is uitgedoofd door de vele intusschen aangeslagen dâdâ's (gee), wordt ze weer opgevat.

Weliswaar, vóór dat begin stáát dat inleidinkje; maar niettemin doet bij dit Javaansch orcheststuk dat begin zelf ons onweerstaanbaar aan den aanhef van een beroemd Wèstersch stuk orchestmuziek denken, die immers eenzelfde gewaardwording van verrassing geeft: Van Beethoven's Eerste Symphonie namelijk. Dáár wordt die sensatie gaande gemaakt door het uit-de-lucht-vallende onverwacht dissonante beginaccóórd (een dominant-septiemaccoord op de subdominant). Voor zijn tijd was dat een ongewoon stoutmoedig effect, en er is danook heel wat over te doen geweest.

Wat echter die Javáánsche effectvolle abruptheid aangaat, de, alshetware onverhoedsche onthulling van dien quasi dissonneerenden tóón, — als tenminste Javaansche ooren die wêrkelijk als effectvol waarnemen, — er is, helaas nog een kans, dat dat abrupte effect min-of-meer wordt bedorven; en wel door de kleine bonang, wanneer deze mogelijk, gelijk ze

of teekens bijwijze van leibakens hebben we echter niet aangetroffen.)

váák doet bij ongewone themanoten, daar al van-te-vóren naar heeft zitten hengelen, zoodat men die eerst schemerig, en dàn pas helder te hooren krijgt. Maar die kans is toch zoo vlak aan het begin eener gen- ding niet groot, omdat dan het tempo nog te vlug is om werkelijk plaats te laten voor zulke toespelingen.

Overigens schijnt de besproken eigen- aardige passage iets speciaal Jogjá'sch' te zijn; want in onzen Sálâschen Trap- penschriftbundel begint Pengrawit als volgt:

	...	...	/
Eee	...	gee	...
èff	gee	...	gee
Bee	ccé	bee	gee
èff	...	gee	èff
Eee	...	gee	...
èff	gee	...	gee
Bee	ccé	bee	gee
èff	...	gee	èff
Eee	...	gee	...
èff	gee	...	gee
Bee	ccé	bee	gee
èff	gee	...	gee
Bee	èff	gee	èff
eee	...	...	eee
Èff	gee	bee	ccé
BEE	...	...	// (Iste ken., Iste gongan, Sálâ.)

We hebben dezen keer maar ééne maat op een regel geschreven. Want, naar men bij vergelijking zien zal, aequivaleert een maat der Sálâsche lezing twéé van de Jogjásche. Over de portee van dit ver- schijnsel zullen we later nog wat moeten zeggen.

Maar eerst moge het opmerkelijke aan het gebruik der noot pélog worden af- behandeld.

Vóór den óvergang gebeurt er in den Sálâschen vorm, wat dit betreft, niet veel bizonders. Alleen zal men, de laatste vijf regels (dien eenen korten mee geteld) van den eersten Sálâschen kenongan met het corresponderende Jogjásche gedeelte (zie blz. 139) vergelijkend, opmerken, dat

Sálâ daar niét den toon pélog (aaa) in- troduceert terwijl Jogjá dat wèl deed. Wel- licht beduidde dat dus toch een achterafsch alsnog-weder-opvatten door Jogjá van dien in den aanhef zoo abruptelijk geïntroduceer- den vreemden toon. Maar dat verschil blijft evenzeer binnen de normale variatie- breedte, als dat, eerder geconstateerde, àl dan niét met den eersten postmoenggah- gongan en dus ook met den toon pélog besluiten van het heele stuk. (Vgl. blz. 144.)

Vervolgens den tweeden Jogjáschen kenongan naast den eersten houdende, vindt men wederom dien bij Sálâ ontbre- kende toon pélog. Hij treedt in beide ke- nongan's zelfs precies op dezelfde manier en plaats in, en-wel vier regels (zeven maten) voor het einde. Onmiddellijk daar- ná stoot Jogjá echter in zijn 2den kenongan alshetware een maat uit, en komt er dien- tengevolge 'n karakteristieke passage een maat naar vóren verschoven te liggen. Het gât, het tekort aan thematisch materiaal dat er, zoo-doende, ontstaan zou, wordt, naar men gezien heeft, huizelijk-gezegd gelâpt, of liever gestòpt doormiddel van die langdradig gerekte bem (eee). Maar wat we nog willen zeggen, dit van hun plaats af, dit op een àndere plaats raken, is bij thematische elementen in Javaansche muziek volstrekt niet ongewoon; ja het mag als een harer architectonische-con- structie-middelen worden beschouwd. Het is trouwens ook aan de Westersche muziek allerminst vreemd. (Maar voor de con- structie zie men verder blz. 157 v.v.)

Om nu echter op dien 2den kenongan terug te komen, ook Sálâ heeft daar de pélog in; maar later dan Jogjá. Het slot ervan luidt in de Trappenschriftlezing:

èff	bee	èff	...	/
Gee	ccé	bee	gee	/
èff	bee	èff	...	/
Aaa	...	bee	èff	/
EEE	...	...	// (slot 2de ken., Iste gon- gan, Sálâ.)	

Hier mag ook van den 3den kenongan in Sálâsche lezing nog het slot volgen. Dat

heeft n.l. de pélog reeds losgelaten, terwijl Jogjá er nog aan vast houdt. De 4de kenongan heeft haar in géén der lezingen meer ¹⁾.

èff gee ... gee /
Bee èff gee èff /
eee ccé ccé ... /
Ccé èff gee èff /
EEE ... // (slot 3de ken., Iste gongan, Sålå.)

De tweede gongan van het stuk, — we bedoelen: die met de oempa, met het gewijzigde slot om óver te gaan, geeft ten-opzichte van den toon pélog niets nieuws te observeeren. Maar wel het deelna-den-overgang.

Men zie op blz. 141 in de eerder-gegeven notatie den vierden regel vóór het eind van den 1sten kenongan, „IIIden” gongan, en zal daar dan vinden de verbinding gee-aaa, dus dādā-pélog, wat in de toonsoort pélogbem een allesbehalve gangbare melodieschrede is! Toch ware twijfel aan de correctheid der Ruitjesschriftnotatie op dit punt, ongemotiveerd. De Oude Jogjāsche legger, hoewel ter plaatse eenigszins afwijkend (en de post-dawah half zoo breed noteerend als de Jongere), heeft dat moment precies zoo:

èff bee Ccé bee /
gee aaa Aaa ... /
aaa ccé Bee aaa /
èff eee !.. eee /
èff gee Bee ccé /
BEE // (slot 1ste ken., IIIde gongan, Oude schr.)

En ook de Sålåsche Trappenschriftbundel verloochent de Jogjāsche lezingen ten-deze volstrekt niet:

èff ... Bee ... /
gee ... Aaa ... /

¹⁾ Verderop in dit opstel zal men de Trappenschrift-lezing dezer genđing gecompleteerd vinden. (Zie blz. 155 v.v.)

èff ... Aaa ... /
eee ... !.. eee /
èff ... Gee ... /
BEE ... // (alsboven; Tr. schr.)

Deze plaats van den eersten gongan na den overgang, wordt in den twééden weer-spiegeld. Men vindt daar, alweer tegen het einde van den 1sten kenongan, het werkelijke spiegelbeeld, de omkeering van de gesignaleerde successie, n.l. de melodieschrede pélog-dādā, die al even ongewoon is. Zie op blz. 143 in onze eerdere transcriptie (uit het Ruitjesschrift), wederom den vierden regel (dubbelemaat) vóór den 1sten kenong.

Het Oude Kratonschrift legt de merkwaardige verbinding i.q. twee (enkele) maten eerder (en wijkt ditmaal over het geheel niet-weinig méér van het Ruitjesschrift af dan gewoonlijk. Trouwens, ná den overgang plegen anders ook de Jogjāsche lezingen eener-, en de Sålåsche anderzijds, elkander dichter te naderen dan ervóór, ja zijn vaak zelfs noot voor noot gelijk). Hier volge echter die lezing van het Oude Schrift:

ccé Bee aaa /
ccé aaa Bee ccé /
eee èff Gee èff /
eee ccé Bee èff /
aaa (Het bovenstaande herhalen; daarna:)
... Bee ccé /
eee ccé Bee èff /
aaa gee Gee bee /
gee èff Eee èff /
eee ... Eee ... /
gee èff Eee èff /
eee ... Gee eee /
èff gee Bee ccé /
BEE // (1ste ken. IVde gongan, Oude schr.)

De Trappenschriftbundel daarentegen heeft de quaestieuze successie juist twee maten láter staan dan de Ruitjesschrift-legger, en zijn lezing is de merkwaardigste van alle. Ze luidt als volgt:

ccé Bee aaa /
ccé aaa Bee ccé /
eee èff Gee èff /
eee ccé Bee aaa /
aaa (Dit nòg 2 × spelen: daarna :)
ccé Bee ccé /
eee ccé Bee aaa /
aaa ... Gee gee /
èff ... Gee ... /
BEE // (1ste ken., IVde gongan. Trappenschrift.)

Wàt hieraan, en aan de àndere lezingen het curieuze is, dáárover komen we zóó te spreken.

Voor de goede orde vergunne men ons echter éerst nog een paar opmerkingen omtrent de verdere, nog niet aangewezen, plaatsen-met-pélog in onze geñding. (Die noot wordt daar óverigens heel gewóón gebruikt.)

Men vindt ze in de tweede en derde kenongan's van béide post-moenggah-gongan's. Zie (op blz. 141) onze transcriptie uit het Ruitjesschrift, en wel den 5den en 6den regel (dubbele-maat) vóór de kenong. Of liever beginne men nog twee regels éérder, en wel ná de bee, en beschouwe het themafragment tot (inclus) vier regels lager, die eerste eee; dan heeft men een thematisch element van vier, „auftaktige", dubbele-maten lang.

De Oude-Kratonschrift-lezing is in de bedoelde kenongan's met de Nieuwere identiek. Echter de Sálâsche Trappenschriftversie niét.

Evenwel vindt men ook nu in de dèrde kenongan's daar ter plaatse, d.w.z. acht maten vóór den kenong, preciés diezelfde themaëenheid van vier (thans enkele) maten weer. In den Jogjâschen vorm der geñding gaan daar, naar men gezien heeft, àllerlei àndere dingen aan vooraf. Maar in die Sálâsche bevat het onmiddellijk voorafgaande twaalfstal (i.c. enkele) maten nòg drie maal achtereën diezelfde themaëenheid.

Herhaling van themaelementen.

Even eerder in dit opstel zag men gevallen gesignaleerd, dat zoo'n (viermaats) themaelement respectievelijk twéé, en driemaal achtereën gespeeld werd. Hier geschiedt dat dus viér maal. Dat is, voorzoover ons bekend, ook wel het maximum, (het geval van zekere zeer primitieve geñding's, die heelemaal uit de herhaling van maar één motief bestaan, niet meegerekend). En in zoo'n viervuldigheid pleegt dan steeds, zooals ook hier, een hóófdcaesuur, — ditmaal is het een kenong, — te vallen. Viér maal hetzelfde, maar dat dan gewoon, recht, óngebroken in een vak liggend, een kenongan (of gongan) heelemaal vullende, ware véél erger.

Dat laatste woord komt nogal onverhoeds uit onze pen gerold, en we strepen het niet door, maar willen het toch verzachten. Weliswaar bewònderen we dat construeeren door vierkante, ongewijzigde herhaling, en dan wel niet van een orneerend onderdeel doch in de thematische grondslagen zelf, slechts matig. Doch geheel negatief is zijn effect toch niet. Dat herhalen kàn den indruk maken van allermínst bij gebrek aan beter, doch integendeel zeer opzettelijk te geschieden, en geeft dan, den Westerschen toehoorder tenminste, (subsidiar althans aan óns), de, weinig behaaglijke, maar màchtige sensatie, psychisch te zijn vastgebonden, ja, noodlottig vastgespijkerd; aan den grond der dingen, wellicht. Het sterkst herinneren we ons dat van een eindeloozen topèngdans met begeleiding eener, op dergelijke manier geconstrueerde korte geñding, die dus zelf ook nog weer in het oneindige herhaald werd. (Vgl. ook nog het schema op blz. 157.)

Vóór de éérste dier vier keeren heeft de Sálâsche lezing natuurlijk iets ànders staan. Daar, dus precies een kenongan-lengte, 16 (dubbele) maten eerder dan in den 3den kenongan, heeft Jogjâ het bedoelde themaelement echter juist weer wèl.

Dǎdǎ of pélog.

En nu komen we dus terug op het vraagstuk dier melodieschrede dǎdǎ-pélog of omgekeerd.

Tot-op-zekere-hoogte is die quaestie nogal eenvoudig. We hebben het eigenlijk reeds gezegd, maar het mag vanwege zijn belangrijkheid hier nog wel eens staan, al is het heelemaal geen nieuwtje: De melodische progressies, de schalen in „pélogbem” zijn de volgende twee:

bem goeloe dǎdǎ limǎ nem, (zeg dus: eee, èff, gee, bee, ccé); en

bem goeloe pélog limǎ nem, (eee, èff, aaa, bee, ccé).

Daar kǎn dan in allebei de gevallen bovenaan als extra-toon nog de barang (dee) bij komen.

Tot het karakter der toonsoort (of toonsoorten in quaestie, want al het hier gezegde geldt zoowel voor pélog limǎ als voor pélog nem, die danook sámen pélogbem genoemd worden), behoort het respecteren van dat eene grootere interval (of van die twee, als er géén dee is) tusschen de overigens eng-melodische in. Dat ééne interval kan dus, betrekkelijk naar keuze, of dǎdǎ-limǎ (gee-bee), of goeloe-pélog (èff-aaa) zijn.

M.a.w.: pélog is in zijn wezen eigenlijk pentatonisch, en in pélogbem vervangen de limǎ en de pélog (de gee en de aaa) elkander.

Zuiver vijftonige pélogbem-gengǎng's zonder den pélogtoon (en zonder den barang) zijn er vrij veel. Men zie b.v. bij Land & Groneman, pag. 100, den ladrangan „Djoeroe demoeng”. Zulke stukken staan weliswaar altijd onder de verdenking, eigenlijk uit sléndro overgezet, en dáárom zoo stréng pentatonisch te wezen. Vijf-tonige mèt pélog en zuiver zònder dǎdǎ zijn véél zeldzamer. L. & Gr. geven er een, genaamd „Rǎrǎ djǎlǎ” (pag. 99; af te zien van oempaǎ en moenggah). Vgl. onze blz. 163.

Dat de toon pélog, behalve als facultatieve, plaatsvervangende, hoofdtoon, óók wel met een karakter van bijkònstigen

toon voorkomt, zouden we nauwelijks kunnen bevestigen. Tenware men juist gevallen gelijk de hiervoren door ons bizonderlijk gesignaleerde in Pengrawit, als bewijzen wilde aanvoeren. Maar we hebben er werkelijk iets tegen, zulke, extra in het oor loopende, dingen bijkomstigheden te achten. Hoewel, dat is tenslotte waarschijnlijk maar een quaestie van subjectieve appreciatie. Alle quasi toevallige bijkomstigheden, (muzikale) „accidentalen”, (ook wat men in de Westersche muziek zoo noemt), moeten wel, eer ze hun uitzonderlijkheid verloren hadden of hebben, bizonder de aandacht hebben getrokken, of doen dat nòg.

Die kritieke momenten met de verbinding dǎdǎ-pélog in den 1sten kenongan der post-moenggah-gongan's nu momenteel terzijde latend, wat kunnen we aan dit stuk dan nog verder opmerken betreffende het gebruik van den toon pélog? In de mérong, de prae-moenggah, wisselen de twéé binnen pélogbem mogelijke schalen, te weten die met de pélog, en die met de dǎdǎ, elkander af als gelijkwaardige entiteiten. Het zijn daar niet twee aparte tonen die tegenover elkander worden gesteld, doch de gehéelen dier beide successies. De schaal met de dǎdǎ blijft wel telkens veel langer aan den slag, maar in de momenten, dat die met de pélog doorbreekt, heerscht ze éven gedecideerd en absoluut, en wel niet alleen gedurende die, twee of drie (dubbele) maten tegen de einden van de eerste drie kenongan's, maar vooral ook in die ééne, die curieuze apostrophe, waar de Jogjásche lezing van de eigenlijke gengǎng mee begint. (Overigens, al het zoojuist opgemerkte doelt slechts op dien Jogjáschen vorm. Dat fraaie wisselspel gaat in den Sǎlǎschen Trappenschriftvorm gehéél verloren, er blijft niéts van over dan die ééne halvenoot pélog in de laatste maat voor het eind van den 2den kenongan. De lezing van het Sǎlǎsche Mardi Raras was daar een klein weinig beter; in plaats van: èff . . . / Aaa . . . bee èff / EEE, speelden

ze : aaa . . . / Èff aaa bee èff / EEE, zóó den toon pélog althans éven fixeerd.)

Dusver de mérong. Ná den overgang is de heele situatie totaliter anders. D.w.z. het zuiverst blijkt dat uit den 1sten kenongan van den „vierden” gongan. (Zie blz. 143.) Vlak tevoren heeft de pélog op een eigenaardige manier (die we reeds gesignaleerd hebben), overheerscht. De vorige gongan is immers door dien toon beslóten ; en ook de (dubbele) maat voor die slotnoot stond gedecideerd in de schaal met de pélog. Dááran vooraf ging een lang stuk thema, (zéven dubbele-maten lang), waarin zoowel dâdâ als pélog werden vermeden, hoewel dat gedeelte toch wel als (nog) in de schaal met de pélog te staan zal moeten worden opgevat. Want onmiddellijk ervóór was deze, áfdalend en in om zoo te zeggen, méér dan volle lengte, immers met de barang beginnend, neergezet.

Hoe dit zij, met het begin van den nieuwen gongan raakt die toonschaal eigenlijk haar heerschappij kwijt. En datwel, zónder dat daarom de andere, die met de dâdâ, gaat overheerschen. Gedurende (bijna) driekwart van den kenongan wisselen aldoor momenten, representerend een drietonig eind van die eene schaal, n.l. : pélog, limâ, nem (aaa, bee, ccé), met momenten af in een drietonig brok van de andere, n.l. bem, goeloe, dâdâ (eee, èff, gee). Wanneer dan daarna het tot de onmiddellijke successie pélog-dâdâ komt, dan geeft dat de gewaarwording, dat na een geduldige voorbereiding, voor één oogenblik de synthese dier twee brokstukken, ja van beide pentatonische schalen tot een zestonige voltrokken wordt, waarin zoomin de pélog als de dâdâ bijkomstig, doch integendeel béide constituerende en gelijkwaardige trappen zijn.

Zóó als we dat hier allemaal zitten náte-rekenen, zouden we den Lezer misschien op het denkbeeld kunnen brengen, dat het ook door den schepper van deze, stellig al óude, genđing tevoren út-gerekend is. Maar dáár kan natuurlijk geen

sprake van wezen. Daar is, alvast, de Javaan in zijn heele wezen, maar bijzonderlijk ook in zijn kunstenaarschap, veel te weinig voor geneigd tot theoretische speculatie. Bovenal echter moet het voor eenieder, wie ook, onmogelijk zijn, door berékening een zoo fraai en stérk melodische, en zélfs het Wèstersch oor direct en raak treffende melodische lijn te creëeren, als de bedoelde kenongan vertoont.

Men neme, wil men dit kunnen beoordeelen, aan, dat de post-moenggah werkelijk, (in overeenstemming met de Trap-schrift-, en ook de Oude-Kraton-notatie) niet in halve noten verloopt doch in kwarten, en den culminatietop der sabetanopstuwing (ad 120-144 kwarten per minuut) nadert.

Dan zal men bemerken, dat de melodiek in het bedoelde gedeelte, zelfs een lyrisch pathetische voordracht verdráagt, wat bij Javaansche thema's of melodieën haast nooit het geval is, en wat we overigens ook stellig niet als criterium voor de intrinsieke waarde van Javaansche muziek zouden willen zien toegepast. Neen ! Dat alshetubeliéft voorál niet ! En vooral óók niet zulk een voordracht aanbevelen als een acceptabel procédé bij de weergave van Javaansche muziek.

Nogmaals de quadratuur.

Om, als de Westersche theoretici, die we nu-eenmaal zijn, intusschen het rekenen niet te verleeren, willen we hier onderde-hand ook iets opmerken over de grootmetrische structuur van dien kenongan. Haar profileeringen, haar distributie van verheffingen en daling, momenten die ijler, „kleiner”, en zwaarder, „grooter” van klank zijn, maakt, dat de wézenlijke geledingen van de lijn, om te hooren liggen bij die noten bem (eee), dus drie, zeven, elf, veertien en zestien (auftaktige en eventueel dubbele) maten na het begin. Dit, — deze, ongetwijfeld geheel instinctief geschiede, innerlijke overwinning van de quadratuur, waarbij ze als formeel beginsel intàct blijft !, — de lengte van den

kenongan en de ligging van de ketoeq's zijn normaal —, die overwinning is de eene reden dat de bedoelde kenongan zoo iets wonderlijks van vrij uitstroomen heeft, in de Javaansche muziek zeer zeldzaam. De ander is dan de, geschetste, ongewone behandeling van die twee strijdige tonen, pélog en ďăďă (aaa en gee).

Hebben we door het bovenstaande iets van de psychische gewaarwordingen, en van de intellectuele appreciaties, die deze passage van Javaansche orchestmuziek in ons gaande maakt, op den Westerschen lezer overgedragen? — Een gevaarlijk procédé, dergelijke suggesties; dat zij grif erkend.

Nogmaals ďăďă-pélog.

Maar wat we aan dien Lezer, en metname niet aan den in Europa levende, wien dus de raseigenschappen der Javaansche muziek onmogelijk in de muzikale botten kunnen zijn gaan zitten, op geen enkele wijze kunnen doen gevoelen, dat is de kracht van bizonderheid, die in die verbinding pélog-ďăďă woont. Zonder de door gewoonte verworven juiste schatting der kracht van den nòrm, valt immers de maatstaf voor het psychisch-dynamisch effect der normverbrekende uitzondering weg.

Zeker is de Oostersche kunstenaar met het breken van normen veel omzichtiger dan die in het Westen. Ja van den laatstbedoelde, en van den scheppenden componist in het bijzonder, zoo deze een figuur is met wezenlijke, domineerende beteekenis, mag worden volgehouden, dat hij aldóór normen verbréékt of verschuift; zij het, tot-nu-toe nadrukkelijk verbódene dingen in praktijk brengende, zij het, eenvoudig dóénde wat „men” voordien, bij stilzwijgende overeenkomst alshetware, nu eenmaal „niet deed”.

De gesignaleerde overtreding van de normen der Javáánsche muziek, wordt inieder geval begaan met de grootste discretie. We hebben al laten zien, hoe langzaam, voorzichtig, de Jogjásche Ruitjeschrift-lezing die ontmoeting van de to-

nen ďăďă en pélog voorbereidt en introduceert. De Jogjásche Oude-schrift-lezing doet dat wat minder subtiel. Even terug bladerend, zal de Lezer (op blz. 147) vinden, dat ze in den IVden gongan, 1sten kenongan, eind van den vierden regel onzer transscriptie, een goeloe (èff) heeft, en geen nem (ccé). Zoo blijft weliswaar de tegenstelling tusschen de twee toonschalen bestaan, maar gaat de nádere karakteristiek der concurreerende momenten, als óók naar hoogteligging te zijn onderscheiden, verloren.

Voorts hebben we daar reeds gememo-reerd, dat in de Jogjásche versies de critische verbinding even éérder staat dan in de Sálásche; (11de of 13de, volltaktige, maat; niet 15de). Beide Jogjásche lezingen behandelen die successie pélog-ďăďă (aaa-gee) overigens in principe op dezelfde manier, met dezelfde voorzichtigheidsmaatregelen, door haar namelijk om-zoo-te-zeggen te isoleeren, er niet glad-melodisch doch met een, kleinen, sprong op te belanden en van af te stappen: De Ruitjesschrift-lezing heeft er een nem (ccé) vóór staan, en een limă (bee) er ná, (zie blz. 143); de lezing in het Oude schrift zet er een goeloe (èff) voor en een limă ná, (zie blz. 147). En zoo wordt dan de onmiddellijke successie pélog — ďăďă — goeloe (aaa — gee — èff) vermeden. En dat zeker niet maar bij toeval.

Abnormiteiten.

Want weliswaar hebben de Javanen heelemaal een neiging, alle muziek, die zich in een ongewone sfeer afspeelt, tot „barang-miring” te verklaren, dus als in een onzuivere pélogbarang-schaal staande op te vatten. Zelfs hoorden we hen eens, — en niet de eersten de besten! — het spel van een Balisch wajangorchestje met dien term betitelen, ondanks dus het toch duidelijk sléndroachtig karakter van z'n tonencollectie, (dat ze trouwens achteraf, de toetsen aanslaande, verwonderd erkennen!). Maar voorál schijnt het toch onze Westersche muziek, die in hun

ooren dien naam verdient. En dat wel, zoo vermoeden we, juist ingevolge haar glad dóórgaande toonreeksen. Want deze moeten den Javaan veelal dwingen eene successie op te vatten als bijvoorbeeld bem — goeloe — dâdâ — pélog, of nem — limâ — pélog — dâdâ; en daarin is het principiëel pentatonisch karakter der Javaansche (pélog)toonschalen vernietigd. Met andere woorden: opeenvolgingen gelijk limâ — pélog — dâdâ — goeloe zijn een andere, een Javáánsche, diabolus in musica. En de Javaansche musici plégen ze danook met een heilig respect te ontwijken. Zelfs wanneer een toepassing ervan alleen maar natuurlijk zou wezen: In de „mares Hèlmoes” troffen we haar niet aan, terwijl toch zijn componist het Wilhelmus stellig met meer gemak en nauwkeurigheid had kunnen suggereeren als hij niet voor ze was teruggeschrikt; (misschien is hij ook eenvoudig zelfs niet op de gedachte gekomen, ze toe te passen).

Pélogbem en pélogbarang.

En echter, niettegenstaande dit alles, hééft Pengrawit in zijn Sâlâschen vorm, blijkens de weergegeven Trappenschriftnotatie, en ook blijkens het spel van Mardi Raras, de gehééle, neerdalende, reeks nem — limâ — pélog — dâdâ — goeloe, welke passage dus allermerkwaardigst verdient te heeten, en zeker een buitengewone uitzondering in de Javaansche muziek is en ook blijven zal. Oók al omdat die successie, zooals ze hier werd gegeven, deze muziek schijnt te willen dwingen iets te doen, wat haar vreemd is. Te moduleeren namelijk. Zoo ongewoon als de verbinding pélog-dâdâ in pélogbem is, zoo gangbaar immers is ze in pélogbarang. En het zou, waar op die dâdâ nog een goeloe volgt, dus alleen maar natuurlijk zijn deze laatste op te vatten, en zingende of rebab-spielende haar te intoneeren, gelijk men dat in barang gewènd is, zoo-

1) De gewone vijf tonen van pélog (bem):
bem, goeloe, dâdâ, limâ, nem,
krijgen dus bij hem de nummers;
3, 4, 5, 1, 2.

dat dan de bedoelde drie tonen ten naaste bij zouden komen te klinken als aaa — gee — fis. Maar daarmee zou men dan factisch van pélogbem naar pélogbarang gemoduleerd hebben. Op een zeer goede manier overigens. Want laatstbedoelde toonschaal kan inderdaad met niet weinig recht opgevat worden als deel uitmakende van een tonaal grondstelsel, dat in principe een quint hooger ligt, (een kruis méér heeft), dan het tonale substraat van pélogbem. Maar gegeven de tot een octaaf beperkte omvang der eigenlijke themainstrumenten valt het verschil, en c.q. de overgang, veel gemakkelijker te begrijpen als geschiedende door een opdrijving en „Umdeutung” van dien eenen toon, dan als bewerkstelligd door een transpositie der ligging naar een quint hooger.

Verscheiden (maar niet alle) Javaansche musici, welke Javaansche thema's of zangwijzen met Westersch notenschrift weergaven, hebben danook in pélogbarang een kruis méér gebruikt dan in pélogbem. Wellicht zullen ook sommige rebabspe- lers zich aan hun snaarstemming of greep het dubbelzinnig karakter van den toon goeloe wel hebben bewust gemaakt. Ook zou het kunnen wezen, dat bij enkele gamelanstellen die toon op de gendèr pélog en op de gendèr barang verschil- lend gestemd is, en niet door een gemid- delde ligging gerepresenteerd wordt. Al- gemeen is het besef van de beweeglijkheid der goeloe evenwel zeker niet. Dan kan echter het besef voor de quintrelatie der beide pélogtoonschalen tòch wel aanwezig zijn.

De bekende paedagoog speciaal ook op muziekgebied, de Heer Ki Hadjar Dé- wantârá (R.M. Soewardi Soerjaningrat), beschouwt in pélogbem den toon limâ als grond- of hoofdtoon, en nummert die dus in zijn cijferschrift met een 1; maar in barang heeft de toon goeloe, (die een quint hooger, of een quart lager ligt), deze positie en dat nummer ¹⁾.

Die van (pélog) barang:
goeloe, dâdâ, limâ, nem, barang,
daarentegen de volgende:
1, 2, 3, 4, 5.

Dit notatiesysteem legt dus sterken nadruk op het element van transpositie-toonsoorten, dat er in de verhouding tusschen pélog(bem) en (pélog)barang ligt. Analoge successies in de ééne en in de andere toonsoort vertoonen in dit systeem dezelfde cijfers en blijken wat absolute ligging betreft een quint te verschillen.

Zoo bijvoorbeeld het groepje tonen waar men bij het zingen zonder gamelan, in zichzelf neuriënd, een „lagon”, een quasi voorzangetje, mee maakt, om de juiste ligging (paṭèt) te vinden. In pélog zijn dat : bem, goeloe en ḍāḍā, (zeg dus : eee, èff, gee; — overigens gelieve de Lezer er steeds mee rekening te houden, dat we, voor den eenvoud onzer notatie, de absolute ligging zoo ongeveer een heelen-toon of kleine-terts te hoog hebben gekozen; evenals Land trouwens). Maar in barang neemt men: limā, nem, barang, (bee, ccé, dee); hetgeen in beide gevallen in cijfers luidt : 3 4 5, en een quint verschildt.

De reeks der vijf eigenlijke tonen van barang, zooals ze binnen den omvang van een saroninstrument liggen, kan men zich uit de vijf van pélog ontstaan denken, door de laatstbedoelde eerst te transposeeren een quint hooger, en vervolgens die getransponeerde reeks modaal om te zetten door haar te beginnen met haar vierden toon, (de quint van haar eersten).

Alléén de modale omzetting bewerkstelligend, zonder te transposeeren dus, krijgt men de successie limā, nem, bem, goeloe, ḍāḍā, (bee, ccé, eee, èff, gee). Deze zou in het notatie-systeem-Déwantārā verbeeld moeten worden als : 1, 2, 3, 4, 5; (waarbij de 1 dus een limā, bee is). En deze reeks is met die, uitgedrukt door dezelfde cijfers, echter met de goeloe (fis) als 1, weer geheel gelijk van inwendige constructie. M.a.w., het is óók een (pélog) barangreeks, echter een quint te laag lig-

gend. Deze constellatie heeft, naar de Heer Déwantārā ons deed opmerken, als gevolg, dat ongeoefende zangers een (pélog)barangwijs vaak veel te hoog, d.w. dus zeggen: een quart hooger dan haar natuurlijke ligging, inzetten ¹⁾.

Overigens blijkt de quintverhouding tusschen de twee toonsoorten nog uit allerlei meer. Zoo gebruikt bij een pélog-gamelan de zangeres, óók wanneer de cantus firmus den extra-toon barang (dee) niet aanraakt, graag, en met het effect van een bizondere zoetigheid, kleine krulversieringen, die juist dien toon barang plus de limā (bee) en nem (ccé) inhouden. En precies zulke krullen en in hetzelfde verband en met hetzelfde effect, zingt ze bij een baranggamelan, dan echter daarvoor den extra-toon pélog (aaa) benevens goeloe (fis) en ḍāḍā (gee) bezigend. Zoodat in dit geval die ornamenten weer een quint hooger (dat wil zeggen factisch een quart lager) komen te liggen dan in het vorige. Op die manier te pas gebracht wordt vaak de toon pélog, aanzienlijk veel lager geïntoneerd dan de instrumentale toon pélog gelijk de gamelan i.q. hem heeft, en die naast de aldus gezongene een wezenlijk andere toon, (eer een ais) kan lijken. Beide, analoge, extra-tonen, de barang in pélog(bem), en de pélog in (pélog)barang, worden in het systeem Déwantārā opgevat als een verlaagde (en dus van linksboven naar rechtsonder doorgestreepte) 3, vervanger van de normale 3, dus resp. van de bem en van de limā, waarmee ze normaliter dus ook niét mogen worden gecombineerd.

Zoo ware óók in barang de successie gee—aaa—bee, ḍāḍā—pélog—limā, thans te becijferen met 2, verlaagde 3, en 3 proper, (in plaats van : 5, verhoogde 5, en 1), abnormaal; nu echter wegens haar bovenste interval. Met deze abnormale p. barang-successie zou, onder dezelfde cij-

constructie een correct pélog(bem) ware, maar een quart te laag.

Echter hebben sommige abnormaal groote (sekatèn) gamelan's inderdaad wel eene stemming die veel lager is dan de gewone; b.v. circa een quart.

1) Zoo zou men ook, de normale (pélog)barang-reeks van haar derden toon beginnend, een successie 3, 4, 5, 1, 2 met fis als 1 krijgen; dus bee, ccé, dee, fis, gee, (limā, nem, barang, goeloe, ḍāḍā), die dus qua inwendige

vers in p. bem correspondeeren nem-barang-bem, dus ccé—dee—eee, en deze hebben we danook nóóit gehoord. De p. bem-becijfering van gee—aaa—bee, zou, toegepast in p. barang, de tonen dee—eee—fis, barang—bem—goeloe aanduiden, welke successie geheel ongebruikelijk is.

Daarentegen is nem—limâ—pélog, (ccé—bee—aaa), welke opeenvolging in cijfers verbeeld achtereenvolgens een 2, een 1 en een verhoógte, (dus van linksonder naar rechtsboven doorgestreepte), 5 te zien geeft, een heel gewone manier om in pélogbem den toon pélog te introduceeren. Deze drie cijfers kunnen in pélogbarang niets anders beteekenen dan: dâdâ—goeloe—bem, (gee—fis—eee), wat weer een quint hooger (quart lager) is dan dat aflopende reeksje van daarnet, en dus een goed bruikbaar middel lijkt om den toon bem in pélogbarang aan te brengen.

En factisch hooren we dien toon wel eens door een pasindèn bij een gamelan of door een straatzanger op-z'n-eentje, aldus gebruiken in barang. Maar toch maar heel zelden. (Ook keert, naar onze observaties te rekenen, in zulke gevallen de gezongen lijn, na het bereiken van die bem steeds òm, terwijl ze in pélogbem na den toon pélog even goed verder kan dalen, via de goeloe. Maar in pélogbarang hebben we tot-nu-toe alleen dingen gehoord als gee, fis, eee, gee, fis, (dâdâ, goeloe, bem enz.). En niet, de overigens zeer goed denkbare, opeenvolging gee, fis, eee, ccé, bee, (dâdâ, goeloe, bem, nem, limâ); maar dat zou, (nog één, of anderhalven toon lager gerekend vanwege de absolute ligging), ook nogal èrg laag worden; en in het hóóge octaaf hoorden we die extra bem nooit toepassen.

Binnen den cantus firmus zelf van pélogbarang-geñding's is trouwens een bem vermoedelijk nog veel zeldzamer, dan als extra-siernote in de daar bij gezongen

lijnen, al geeft de Ruitjesschriftlegger er toch wel enkele voorbeelden van, die voorzoover we ze konden contrôleeren ook geen verschrijvingen waren.

Waarom eigenlijk de bem in p. barang zooveel zeldzamer is dan de barang (ofook de pélog) in p. bem, dat ontgaat ons.

Maar wat we zeggen wilden: de gesignaleerde modulatorische, uit de pélogbem-toonsoort wèg dringende kracht van successies als die eene in de Trappenschrift-lezing van Pengrawit: nem, limâ, pélog, dâdâ, goeloe, zal, (al maken die zich zulke dingen stellig niet allemaal bewust), er wel mee toe leiden, dat Javaansche musici ze blijven vermijden.

Bastaardij.

Hoewel we, desalniettemin, een Javaansch fluitspeler bij een gamelan in pélogbem voortdurend ornamentale aardigheden hebben hooren spelen van een kracht als de volgende: ccé bee dee ccé bee aaa gee éff eee éff gee aaa gee aaa gee; (zestienden, eerste twee noten bijwijze van Auftakt; het zwaartepunt valt op de láátste noot). En later, in pélog barang: fis gee aaa bee aaa gee fis.

Dat was bij een ketopraqvertooning hier in de Sâlâsche Sriwedari. En op het fond van het, óverigens fatsoenlijke, gamelanspel teekenden zich die dingen af als iets ordinair Westersch', iets uit de „komédi stamboel", en we verdachten er den, onzichtbaren, fluitist danook aanvankelijk van, dat hij een dwarsfluitje (een „ploewit") gebruikte, zooals vroeger bij de ketopraq vaak gebeurde; maar uit de getuigenis van Javaansche toehoorders en uit het timbre maakten we toch op, dat het een soeling wàs. Het totale effect, (overigens scheen er als eenige afwijking een viool in het orchestje te zitten inplaats van een rebab, maar die violist deed niets onvertogens), was er een van bastaardij ¹⁾ en de òngewone verbindingen hadden

1) Voor de rest was deze ketopraq daar nogal volledig vrij van. Alleen volgden de spelers de gewoonte van de óude stamboel en stelden zich bij hun eerste

optreden quasi voor aan het publiek door den naam der uit te beelden figuur te noemen. (Oudtijds, d.w.z. in den klassieken tijd van de stamboel, konden dat dan

geheel hun kracht ingeboet van zinrijke abnormiteit.

Pengrawit (Sâlâ'sch).

We willen nu den thematischen, of juist gezegd den motivischen bouw van onze geñding nagaan. Hebben we voor onze demonstratie van de techniek der, speels iriseerende, quasi-tonale wisselingen, die doormiddel van den toonpélog werden bewerkstelligd, den Jogjâschen Ruitjesschrift-vorm gebruikt, voor een verdere bespreking van de architectoniek kunnen we beter de Sâlâsche Trapenschrift-lezing kiezen. Maar die zullen we dan eerst dienen te completeeren.

Den 1sten kenongan van den 1sten gonggan hebben we reeds gegeven. (Zie blz. 146.)

Vervolg noot 1, pag. 154.

de klassieke figuren van het Westersche tooneel, meer speciaal operatooneel, blijken. (Maar dat de primo-uomo zich afficheerde met de woorden „Saja Paus“, d.w.z. Faust, is toch al wel een jaar of 30 geleden; en daar zijn we trouwens niet zelf bij geweest!) Verder droegen ditmaal de vorstelijke of hoog-adellijke personages randjes bont langs hun baadjes en vertoonden in hun kleedij nog meer van die stamboelfraaiigheden. Maar het verhaal, — z'n naam hebben we niet te weten kunnen komen, — had heel goed een wajanglakon kunnen zijn: De prinselijke held trekt, door zijn narren van dienaren gevolgd en geleid, er op uit om zich een gemalin te veroveren, en vindt die in de eenige onder de dochters van een verren koning, die hem naar geboorte gelijk is; maar eer hij haar meevoert moet hij de echtgenooten van haar 25 halfzusters verslaan. (Vertoond werden er daar overigens maar 4 van.) Die gevechten werden thans in wajangwong-stijl gedanst, en niet, als we vroeger bij een ketopraq wel hebben gezien, (vgl. „Omtrent tamboerijnen“, Dj. XIII, blz. 213), in den stijl van pentjaqschermen. Van het aanvankelijk voor de ketopraq karakteristieke en onontbeerlijke rijstblok, was er, gelijk we eerder hebben opgemerkt, (ibidem), geen spoor meer over. — Om dat terloops te vermelden: Een stamboeltroep, en nogwel, naar men beweerde, eene uit Makassar, hebben we eens, (onder een phantasietitel), een volmaakt goed lakongegeven zien ten tooneele brengen, d.w.z. feitelijk een condensatie van twee bekende Javaansche lakons: Damarwoelan als grassnijder, en: Pétroeq als vorst. (De ontrouwe bediende steelt de kleeren van zijn voornamen en jongen meester en doet onder diens naam aanzoek om een prinses in den vreemde, terwijl die heer, schamel gekleed, als tuinder in dienst raakt van hetzelfde hof, maar natuurlijk tenslotte de prinses ten huwelijk krijgt). — Het vóórlaatste wat we inzake de stamboel hebben waargenomen, is, dat die hard doende was om haar kleine beetje karakter van een naïef zangspel geheel kwijt te raken: Wat er in gezongen en gedanst werd, had heelemaal niet meer de pretentie deel te zijn van de handeling, doch bepaalde zich tot ingeschakelde variéteummers tusschen de bedrijven; en de scènes zelf waren niets dan gesproken tooneel van een zeer lagen rang: — Onze láatste observaties toonden ons den afbraak van de „klassieke“ stamboel als wel definitief. De variéteintermezzi overwoekerden en

De 2de begint :

			bee	/
Dee	...	ccé	bee	/
ccé	d-c	dee	c-b	/
Gee	ccé	bee	ëff	/
gee	bee	bee	...	/
Dee	bee	ccé	dee	/
ccé	d-c	dee	c-b	/
Gee	ccé	bee	ëff	/ (Hiervan de laatste vier regeltjes nogmaals, maar eindigend met een gee.)

Voor het slot (vijf regels lang), zie men blz. 146.

De 3de kenongan van dezen 1sten gonggan begint als volgt :

			eee	/
Gee	eee	ëff	gee	/
...	gee	ëff	gee	/

verdrukten de naïeve dramatische historie ten eenen male wat nog wel jammer was: Sommige der manlijke tooneel-lijsten gaven een door scherpe karakteristiek vermakelijke uitbeelding van de voorgestelde figuren. Het (jazz-)orchester leek zijn best te doen om van de, in overdrachtelijken zin zwaar melodramatische, vertooning ook technisch een melodrama te maken. Maar het ging daarbij op een heel gekke manier te werk. Onder het gesproken drama legden ze een grondlaag van muziek. D.w.z. niet voortdurend, maar toch vaak; en soms met z'n allen, soms de pianist alleen. Zoo vermoordden dan de dramatis personae elkander op plezierig galopeerende dansflodderigheden, werden de sentimentaliteiten gewiegd door een zeezieke barcarole; enzovoort. Overigens houdt dit gedoente stellig geen verband met het muziekhistorische genre der eigenlijke melodrama's; het gesproken woord trok zich geen zier, geen rythme of wat ook van de muziek aan. De oorsprong van het zonderlinge geval zal eer liggen in de óúde bioscoop. Daar werd immers onder de films aan muziek ook maar geschoven, wat de dirigent of pianist kwijt wou. Er was toen trouwens ook geen tekst; daargelaten dan de ontboezemingen van een eventueelen explicateur. Wat de gedante entre-scène's van de bedoelde moderne stamboel betreft, daarin heerschte meestal de horlepijperige, éérlijk canailleuze, weinig genuanceerde, maar nogal onschadelijke vroolijkheid, die aan zulke amerikanismen nu eenmaal eigen is. Bedénkelijker symptomen der in de arme stamboel gevaren sintvitusdansinfectie, gaven de onzalige momenten te zien, dat men van den dans ernst trachtte te maken. We willen niet, van den weeromstuit ook in ernst, deze onvrijwillig komische en parodische verrichtingen opvatten als wezenlijke ontheilighingen der schoone en eerbiedwaardige oostersche danskunst, waarop ze zich beriepen. Daartoe was het gepraesteerde immers in aesthetisch, technisch en intellectueel opzicht van veel te laag allooi. — Wat ons tenslotte nog te binnen schiet: We hebben, — met groote stupefactie! — dr. G. Nieuwenhuis eens den raad hooren geven aan de Javanen, voor een mogelijke hernieuwing hunner kunsten niet uit te gaan van wajang en gamelan, doch van de stamboel. Met verbluftheid omdat er tóén al aan het geopperde uitgangspunt nauwelijks féts wezenlijk inheemsch' was. Maar nú is dat minder dan niets geworden. En daarmee heeft het genre voor ons verder ook alle belangwekkendheid verloren.

Daarna zijn er negen regeltjes (volttak-tige maten) gelijk aan het 4de — 12de van den 1sten kenongan, zie blz. 146) terwijl we de dan nog resteerende vijf reeds eerder hebben gegeven als „slot 3de ken., Iste gongan” (Blz. 147.)

De 4de kenongan Iste gongan luidt vervolgens :

	èff	eee	/
Ccé ...	èff	...	/
eee ...	èff	eee	/
Ccé ...	èff	...	/
eee èff	gee	...	/
... ccé	bee	gee	/
èff gee	èff	eee	/
Ccé èff	eee	ccé	/
bee eee	ccé	...	/ (N.B.!)
Dee èff	eee	ccé	/
bee eee	bee	...	/
Ccé èff	eee	ccé	/
bee ccé	ccé	...	/
... ccé	ccé	dee	/
ccé ...	bee	gee	/
Èff ...	bee	...	/
GEE ...	///		

Op de plaats waar we het N.B.-teeken zetten, speelde Mardi Raras niet een halve noot ccé (nem) en daarna een dee (barang), doch resp. een bee (limå) en een ccé (nem). Hoewel daar op die plaats de barangtop niet onfraai klinkt, vinden we Mardi Raras' keuze toch mooier ; (omdat de andere het op die latere barang culmineeren-vlak-voor-het-slot van den gongan min-of-meer bederft, krachteloos maakt), en achten haar ook vermoedelijk-juister; (de quaestieuze noten zullen gelijk moeten zijn aan wat precies twee maten later staat). We houden ons dus in het volgende ten dezen aan M.R..

De „IIde gongan”, dat wil dus zeggen: de vorm, door de mérong aangenomen om te moenggah, is op de oempa, de tweede helft van den 4den kenongan na, aan den 1sten gongan gelijk.

De daarnet gegeven laatste negen regels vervange men dus door :

bee ...	!... bee	/
ccé dee	Dee bee	/
ccé ...	Dee bee	/
ccé dee	Dee bee	/
ccé ...	Dee bee	/
ccé dee	Dee bee	/
ccé ...	Bee gee	/
èff ...	Bee ...	/
GEE ...	///	

Van den IIIden gongan der geñding, dat is dus de éérste, de „A”-gongan van de post-moenggah, luidt de Iste kenongan:

	Ccé	gee	/
bee ccé	Dee	bee	/
ccé ...	Bee	gee	/
èff ...	Bee	...	/
gee ...	(Deze vier maten, vijf regels, nòg twee maal, vervolgens :)		

	Aaa	...	/
èff ...	Aaa	...	/
eee ...	...	eee	/
èff ...	Gee	...	/
BEE ...	//		

De 2de kenongan luidt als volgt :

	Gee	...	/
ccé ...	Gee	...	/
bee ...	Gee	...	/
ccé ...	Gee	...	/
bee ...	Gee	...	/
ccé ...	Gee	...	/
bee gee	Èff	eee	/
gee eee	Èff	gee	/
èff gee	Èff	eee	/
ccé bee	Gee	ccé	/
bee gee	Èff	gee	/
... gee	Èff	gee	/
bee gee	Èff	gee	/
... gee	Èff	gee	/
bee ccé	Bee	aaa	/
èff aaa	Bee	èff	/
EEE	//		

De 3de kenongan heeft hierna eerst, naar we reeds eerder hebben opgemerkt, drie maal achtereen de laatste vier maten van den 2den kenongan, (d.w.z. de laatste

vijf regels van het voorgaande minus de allereerste noot), en besluit daarop met:

```

ccé Ccé ... /
... ccé Ccé bee /
ccé dee Dee ccé /
dee bee Ccé dee /
CCÉ //

```

De 4de kenongan verloopt als volgt:

```

bee Gee èff /
bee èff Gee bee /
èff bee Gee èff /
bee èff Gee bee /
ccé bee Gee èff /
bee èff Gee bee /
ccé dee ... dee /
ccé bee Aaa èff /
eee ccé Bee ccé /
... ccé Bee èff /
eee ccé Bee ccé /
... ccé Bee èff /
eee ... ... bee /
ccé ... eee ... /
ccé ... eee ... /
ccé bee Aaa èff /
AAA ///

```

De „IVde gongan”, d.w.z. de „B”-gongan van de post-moenggah, kan kort worden afgehandeld:

Z’n 1sten kenongan hebben we al eerder gegeven. (Zie blz. 148).

Z’n 2de plus 3de kenongan zijn gelijk aan den 2den plus 3den van den, zooëven weergegeven „IIIden”, met uitzondering van de laatste vier maten.

Z’n 4de kenongan is identiek met den 4den van den „IIIden” gongan, dien om over te gaan; (zie blz. 156).

Die vier nog ontbrekende maten echter luiden:

```

ccé Ccé ... /
... ccé Ccé ... /
... ccé Ccé ... /
... èff gee èff /
EEE //

```

Constructie Pengrawit.

We willen voor het oogenblik aannemen, dat de vriendelijke Lezer den Sâlâschen vorm van Pengrawit reeds uit de gegeven brokken heeft opgebouwd in notenschrift, en die geñding nader in beschouwing heeft genomen. Hij zal dan, hopen we, evenals wij, bevinden, dat deze het hieronder af te drukken constructieschema vertoont. (Daarin vertegenwoordigt elk Grieksch letterteeken een thematisch element ter lengte van vier maten. Alle elementen aangeduid met alleen maar een alpha b.v., zijn onderling aan elkander gelijk, waarbij op een kleine afwijking, zeg in den aanhef, of in de slotnoot, niet gelet wordt. Verder worden elementen die, of zich onmiddellijk bij, b.v. het element gamma aansluiten, zijn thematische lijn voortzettend, of in het verdere verloop van de geñding dat element gebruiken, variëeren, gekenmerkt door een letter i.c. een gamma, die is voorzien van een quasi-exponentcijfer.)

Ziehier dan het schema:

α	α	α	α^1
β	β	β	β^1
α	α	α	α^2
γ	γ^1	γ^2	β^2 —
α	α	α	α^1
β	β	β	β^1
α	α	α	α^2
γ	γ^1	β^3	β^4 — —
β^5	β^5	β^5	α^3
δ	δ^1	δ^2	α^4
α^4	α^4	α^4	β^6
ε	ε^1	α^5	δ^3 —
α^6	α^6	α^6	α^7
δ	δ^1	δ^2	α^4
α^4	α^4	α^4	α^8
γ	γ^1	β^3	β^4 — —

Bijzonderheden van de constructie der details zullen we alsnog kort beschrijven naar de volgorde waarin ze zich afspelen:

Voor den typischen, volledigen, vorm van α zie men (op blz. 146) den tweéden

keer dat dit element zich voordoet. Den eersten keer ontbreekt de aardige „Auf-takt” van twee noten, en den vierden keer, d.w.z. aan het begin van den derden kenongan, zijn z'n eerste drie maten extra gefigureerd, (zie blz. 155).

Het element α^1 permuteert en combineert onderdeelen van het eigenlijke α . Als 1ste en 2de maat worden thans resp. de origineele 3de en 1ste gebruikt, en de overschietende twee maten resumeeren (het begin en) het midden van den origineelen vorm. Men lette op de successie (eee) èff gee bee ccé bee, (zie blz. 146).

Van α^2 (blz. 147) is de eerste helft gelijk aan die van α^1 , (blz. 146), en de laatste maat gelijk aan de 2de, dus aan de origineele 1ste van α .

Het element β heeft den eersten keer (blz. 155) een wat gewijzigd begin, (een andersom gedraaide 2de maat), en den derden keer een ander besluit: in plaats van èff gee, juist omgekeerd gee èff.

De laatste maat dezer derde lezing van β , plus de eene haar voorafgaande kwartnoot gee, en nog de twee op haar volgende noten (bee èff . . .), worden onmiddellijk herhaald, welke herhaling dus in β^1 valt. Anders gezegd: de 3de en 2de volltaktige maat vóór de slotnoot van dezen (tweeden) kenongan, zijn gelijk aan de 5de en 4de, en β^1 gebruikt weer materiaal, dat aan β zelf ontleend is. De laatste volltaktige maat voor gezegde slotnoot (blz. 146) geeft eerst, verrassend, de noot pélog, en herhaalt dan nogmaals den sprong bee—èff (metrisch verschoven weliswaar). Die kwartsprong limå-goeloe kan overigens beschouwd worden als aan de 4de maat van β zelf (in z'n tweede of eerste lezing, zie blz. 155) te zijn ontleend.

Ten gevolge van de, betrekkelijk niet onaanzienlijke, verschillen tusschen de herhalingen van β proper, is de, toch wel nogal primitieve, techniek van construeeren door simpele repetitie, in deze tweede kenongan wat verzacht, haar hoekigheid wat bijgeslepen. Béide kenongan's

vertegenwoordigen niettemin de constructieformule x, x, x, y .

De vierde kenongan (blz. 156) doet dit niet. Wat niet zeggen wil, dat er niet in wordt herhaald. Het element γ proper immers bestaat al dadelijk zelf uit twee gelijke tweemaatsgroepen.

Wat γ^1 betreft, zoo'n helft van γ zelf, n.l. de opeenvolgende noten èff eee ccé èff eee, vindt men er geheel in terug, weliswaar gecompriimeerd, en versmolten met een aan α (blz. 146) ontleende successie, n.l. ccé bee gee èff gee (èff eee).

Het element γ^2 bestaat weer, juist als γ zelf, uit twee gelijke helften, (althans naar de lezing van Mardi Raras, zie blz. 156), waarin, metrisch echter verschoven, de opeenvolging èff eee ccé nog aan γ proper herinnert.

Met het normaliter de mérong besluitende element wordt teruggegrepen naar β . Immers kan β^2 (blz. 156) beschouwd worden als een vrije, maar niet onduidelijke variant van β proper (tweede lezing). Zie het detail ccé dee ccé rond de 2de maatstreep; voorts de slotnoot gee; ook mag die laatste volltaktige maat van β^2 met die quartsprong in halve-noten wel geacht worden een resumtie te geven van de maat op dezelfde plaats in β zelf, en haar kloeke twéé quarten.

Het in de „oempa” liggende element, dat we β^3 hebben genoemd (zie blz. 156), bestaat weer, juist als γ^2 (en als γ proper) uit twee gelijke helften. Deze schijnen ons een kleine variatie, een niet-on aardige draaiertje te beduiden over de drie volltaktige noten der 2de maat van motief β proper (derde lezing).

Van β^4 is het eind identiek met dat van β^2 , de eerste helft echter gelijk aan het halve β^3 . Dientengevolge vertoont die laatste halve kenongan vóór de moenggah, (de oempa), de reeds eerder gesignaleerde constructieformule x, x, x, y ; echter op een schaal 1:2 vergeleken met die eerdere gevallen, dus met den eersten of tweeden kenongan.

Tot zoover de *mérong*. Over het verband tusschen *mérong* en *moenggah* in het algemeen, hebben we al eerder iets geschreven ¹⁾. Ditmaal vertoont die relatie niet een der meer eenvoudige onder de toen genoemde mogelijkheden. Hoewel, naar men uit het schema ziet, de *moenggah* in *Pengrawit* niet weinig vernieuwing van materiaal brengt, vallen motivische verbanden tusschen post- en prae-*moenggah* niet te ontkennen. Maar al dadelijk beroept de eerste kenongan van de *moenggah* zich niet op den 1sten, doch op den 2den van de *mérong*.

Van β^5 (zie blz. 156) zijn de laatste drie maten gelijk aan die van β^4 , en daarvóór vindt men drie noten van β^1 , en van β proper, n.l. *bee èff gee*, een trede hooger gelegd, dus als *ccé gee bee* terug.

Van α^3 is de tweede helft gelijk aan de tweede helft van α^1 (blz. 146), maar vereenvoudigd.

Element δ (blz. 156) hebben we opgevat als nieuw materiaal. Toch zou het, d.w.z. zijn helft, want het bestaat weer uit twee gelijke tweemaatsgroepen, — kunnen ontstaan zijn uit een détail van β , (tweede lezing). De vier noten: *bee . . . / dee bee ccé* (blz. 155), zouden dan door verleggingen van het zwaartepunt, een globale verlenging van den notenduur, en, — dat is het belangrijkste: door het motief ééne trap van de *pélog*schaal — zonder toon — *pélog* modaal te verlagen, deze andere vier: *gee . . . / ccé . . . gee . . . / bee . . .* opgeleverd hebben.

Van δ^1 is de eerste helft gelijk aan een helft van δ , zoodat hier weer de constructie *x, x, x, y* in het kleine formaat te constateeren valt. De 4de maat van δ^1 (*eee èff gee / èff*) correspondeert in de onderquint met de 2de maat van β proper (2de lezing, zie blz. 155), de 3de maat van δ^1 is een vrij nauwkeurige omkeering van de 4de. Voorts is die 3de maat zelf op de slotnoot na gelijk aan de 3de van γ^1 (blz. 156).

Van δ^2 is de 1ste maat geheel gelijk aan

de, zooëven genoemde, 3de van γ^1 , en buitendien in de onderquint gelijk aan de 3de maat van β proper (blz. 155), mits men deze van haar figuratie-in-achtsten ontdoet. Daar de voorafgaande maat, naar we hebben gezien, op dezelfde manier correspondeerde met de 2de maat van β proper, zijn hier dus twee opeenvolgende maten een quint naar beneden (en 8 kwarten verder op) geschoven. Overigens is de eerste helft van δ^2 gelijk aan de eerste helft van δ proper, echter in kwartnoten gefigureerd. Met zijn tweede helft loopt δ^2 vooruit op het volgende element, n.l. op α^4 , immers is die gelijk aan de eerste helft dáárvan.

Laatstbedoeld element (blz. 156), blijkt in zijn eigen tweede helft nauw verwant aan het slot van β^1 (blz. 146). Maar bovendien kan het geheele α^4 beschouwd worden als gelijkwaardig te zijn met de 2de, 3de en de 4de, plus een nieuwe 1ste maat van α proper, waarin echter tot het eind toe de *dāḍā* heerschte, geen *pélog* werd geïntroduceerd. (Voorbeeld en navolging liggen hier tenopzichte van elkander dus één maat verschoven in het kader.) Ook is de 2de maat van α^4 de omkeering der 2de van α^1 . (Vergelijk nog, op blz. 148, het aangeteekende betreffende herhalingen van themaelementen.)

Wat β^6 (blz. 157) betreft, wellicht mag men in melodische kinkelingen gelijk *ccé bee / ccé*, of *dee ccé / dee*, wel afspiegelingen zien van het *gee èff gee / uit α^4* . In ieder geval zijn z'n 4de maat plus de noot er voor, gelijk aan de 2de maat met de voorafgaande noot van β proper (tweeden vorm; zie blz. 155).

Van den halven kenongan die met ϵ begint (blz. 157), kan men wel zeggen, dat hij weer den vorm *x, x, x, y* vertoont. Maar daar onder die drie halve elementen het eerste op *èff* (*goeloe*) en de twee volgende op *ccé* (*nem*) eindigen, is die vorm hier dan iets minder simplistisch, star. De 1ste en de 2de maat van ϵ zijn zuiver elkanders omkeering. De 1ste maat plus de noot er voor, dus de successie *ccé bee gee*

1) Dj. XIII, blz. 222, („Omtrent tamboerijnen”).

èff / bee, is gelijk aan de 2de maat plus de noot er ná van β^1 (blz. 146), waarbij dus een verschuiving ten bedrage van een kwartnoot valt te observeeren. (Gelijk, eventueel, ook in het geval dier kringel- figuren van β^6).

Het element α^5 (blz. 157) bestaat uit twee maal de helft : ccé bee ccé / . . . ccé bee èff / eee. Tonen, onderling op quintaafstand liggende, bleken ons in de Javaansche muziek gevoeld te worden als onderling vrijwel identiek en dus verwisselbaar. En zoo mogen we in plaats van den voorlaatste toon van bovenstaand themaphrasetje wel een ccé lezen. Maar daardoor blijkt dit de verschuiving in de quart (onderquint) van gee èff gee / . . . gee èff gee / bee, d.w.z. van de eerste helft van element α^4 (blz. 156).

Van δ^3 komt het ons voor, dat dit element, tamelijk in het vage een afspiegeling geeft van de laatste der maten van δ (blz. 156) en de eerste drie van δ^1 . Aanvankelijk is daar een agogisch moment van overeenstemming, n.l. die inschakeling van halvenoten. En vervolgens verloopt, qua melodische contour, het eind van beide fragmenten op overeenkomstige manier. D.w.z. hun laatste vijf noten konden (op de eene allerlaatste na) elkanders modale imitatie zijn (alles één trap verschoven).

Hoewel toegegeven mag worden, dat dat hierboven reeds een maal toegepaste procédé van het vervangen van enkele themanoten door hun quint of quart, het profiel, of, om zoo te zeggen, de graphiek eener melodische beweging aanzienlijk verandert, meenen we toch, zoo we van de opeenvolging ccé bee aaa / ccé aaa bee ccé / eee de tweede en de derde noot ccé (nem) door een èff (goeloe) vervangen, haar identiteit niet te vernietigen. Maar dan blijkt deze eerste helft van α^6 (blz. 148) ook eenzelfde zin te hebben als de tweede helft van α^4 (blz. 156). Echter kan die eerste helft van het element i.q., genomen zonder correcties, maar haar laatste toon buiten rekening gelaten, óók worden beschouwd als een modale opschuiving, verhooging

met één trap van de eerste helft van element ϵ proper (blz. 157), waarbij dat fragment tevens verplaatst wordt naar de andere quasi-modale sfeer, namelijk die zonder dãdã en met pélog. Zoo had, — karakteristiek bewijs van de intricate ramifications der onderlinge verbanden tusschen de thematische elementen in deze gending, — het onderhavige element α^6 éven goed schematisch kunnen zijn gekenmerkt als een ϵ -variant. Zijn 3de maat plus één noot er na, komt verder net zoo voor, maar relatief een maat eerder, in α^2 , en zonder die extranoot vormt ze ook nog de 4de maat van α^2 (blz. 147). En buitendien is diezelfde maat een goede omkeering van de 3de maat van α proper in den vorm daarvan dien de 3de maat derde kenongan, Iste of IIde gongan (blz. 155, 146) te hooren geeft. De 4de maat van α^6 schijnt terug te grijpen op zijn 1ste; of eigenlijk, — aangezien het heele element immers drie keeren achtereen gespeeld wordt, — maakt het den indruk eener anticipatie van die 1ste maat. (Zie ook, op blz. 150, de paragraaf „Nogmaals de quadratuur”.)

Wat het element α^7 betreft (blz. 148), daarin vinden we de 4de maat van α^6 plus den toon ervoor terug, maar nu als 2de, inclusief natuurlijk weer zoo'n overtallige voornoot; de 1ste maat van α^7 mag men wel opvatten als te geven een kort begrip der eerste drie van α^6 ; verder zijn de 3de en de 4de maat van α^7 practisch gelijk aan de 3de en 4de van α^3 .

In element α^8 (blz. 157) heeft de eerste helft feitelijk geen inhoud, en is de tweede helft gelijk aan de laatste twee maten van α^2 (blz. 147).—

En daarmee hebben we dan de constructieve verbanden, in Pengrawit door ons gevonden, opgesomd. De Lezer zal, naar we vermoeden, wel willen beamen, dat het er genóég zijn! En toch kunnen er ons best nog enkele ontgaan wezen!

Terloops gezegd, beschouwt men δ factisch als een variant van β , dan zou het heele stuk uit ten hoogste vier

elementen zijn opgebouwd, hoewel elk daarvan vrij gecompliceerd is.

Ondanks bepaalde al te primitieve en te stereotyp toegepaste procédés, is het geheel der architectuur, of we willen liever zeggen der anatomie van deze muziek, — want bewust geconstrueerd zal er aan al deze complicaties niets zijn, — van een wezenlijke gevoeligheid, en ongetwijfeld óók imposant.

Geṇḍing en beboekå.

Rest ons voor het oogenblik nog de samenhang tusschen de geṇḍing en haar beboekå.

Over 't algemeen het gewóónste geval is, dat door de „boekå geṇḍing” (vgl. blz. 137), geciteerd wordt het slot van de hééle geṇḍing, wat praktisch wil zeggen het besluit van de post-moenggah, welk besluit tévens wordt gebruikt om den overgang, de moenggah te bewerkstelligen, en dat dus ook van de prae-moenggah het eind vormt. Het slot van de normale prae-moenggah, van de prima volta, gebezigd zoolang de geṇḍing nog niet gaat „stijgen”, pleegt trouwens aan het voormelde besluit der geheele geṇḍing verwant te zijn, waardoor dan het eind van de beboekå ook met dat normale eind van de mérong meer of min duidelijk correspondeert.

Als ideëel besluit der geheele geṇḍing schijnt in het gegeven geval beschouwd te moeten worden het eind van de „B”-gongan, al wordt, factisch, soms (of meest-

al?) juist de „A”-gongan ten besluite gespeeld. (Zie blz. 144.)

Ditmaal, bij Pengrawit, lijkt de „boekå geṇḍing” (blz. 138, 139) wat méér op het slot van de normale mérong, (de Ia Volta), dus op β^2 (blz. 156), dan op dat van de (post-)moenggah, dus β^4 (blz. 156); maar beide zijn onderling sterk verwant.

Van den áánhef der inleiding, van de „boekå oepaq-oepaq”, (zie blz. 137), hebben we (op blz. 138) als eigenlijken kern aangewezen de toonreeks eee èff gee bee, al ging dat béter op voor de Jogjåsche vormen dan voor de Sålåsche. Het móóist vindt men, voor wat aangaat de Trappenschrift-lezing, die opeenvolging terug in de elementen α^1 (blz. 146) of α^3 (blz. 156). Maar ook in α proper, en dus dadelijk aan het begin der eigenlijke geṇḍing zelf, kan men haar herkennen, al zal men daartoe enkele noten als onwezenlijke complicaties of secundaire invoegsels moeten beschouwen; zoo de tweede noot der geṇḍing (na de beboekå), die gee (ḍåḍå); zoo de twééde èff (goeloe) van den 3den kenongan (blz. 155). Ook in die elementen α^4 (blz. 156) kan men het reeksje, versierd, aanwezig achten, althans in de herhalingen van het motief, maar moet daar dan telkens de eindnoot van het vórige motief, (de vorige herhaling), bij trekken. ¹⁾

(Wordt vervolgd.)

¹⁾ Men zie op de keerzijde den uitleg van de voorbeelden, die men op onze illustratiepagina zal aantreffen.

I. Links boven. Hier hebben we uit den origineelen legger in het *Oude Jogjäsche Kraton-schrift* een klein brokstuk laten copieeren. In de linker twee kolommen vindt men de beide van dat handschrift overgeschreven; echter kalligraphisch, zonder pogingen het schrift in zijn apartheden na te bootsen. (Zie blz. 130.) In de volgende twee staan ze nog eens, maar nu in Latijnsch schrift. Rechts daarnaast is het fragment toon voor toon in Westersch noten-schrift overgezet, dat dien-ten-gevolge met zijn balk verticaal staat in-plaats-van horizontaal.

Het gekozen brokje behoort tot de gending *Babar Lajar* en geeft enkele maten uit zijn Isten gongan, en wel den overgang van den 2den naar den 3den kenongan. Wanneer men het begin van dien 2den kenongan met dezelfde plaats van *Pengrawit* vergelijkt, hetzij in de Trappenschriftlezing, (zie blz. 155 plus 146), of in die van het Ruitjesschrift, (blz. 139; bij den laatsten vorm is er rekening mee te houden, dat hij breeder uitgewerkt, een stadium meer doorgefigureerd bleek), dan zal men ongetwijfeld groote overeenkomst opmerken. De aangewezen plaats van *Pengrawit* behoort tot die, waaraan men demonstreeren kan, dat er wel-degelyk zeker verband is tusschen de gending en zijn „boekâ oepaq-oepaq”, (vgl. blz. 161 en 137). Zoo is het slechts natuurlijk, dat *Babar Lajar* voor zijn inleiding datzelfde begin gebruikt als *Pengrawit*. Overigens zijn er stellig meerdere punten van gelijkenis tusschen de twee gending's. We kunnen dat hier niet verder nagaan. Maar om een voorbeeld te geven: In den 1sten kenongan van *Babar Lajar* (Ruitjesschrift) vinden we (drie maal, onmiddellijk achter elkaar) de voorste helft van het element α^4 uit *Pengrawit* (Trappenschrift; vgl. blz. 160; trouwens de Ruitjesschriftlezing dezer gending heeft het net zoo; zie blz. 143). En dat is een al wel zéér in het oor springend thematisch onderdeel.

Beide gending's i.q. zullen oud zijn. Men moet dus niet denken aan de moderne praktijk van Javanen, wien het aan muzikale scheppingskracht mangelt, en die quasi-nieuwe gending's maken door stukken van oude aan elkander te lappen. Maar men moet evenmin denken, dat sterke verwantschappen van de soort als we thans demonstreeren, onopgemerkt zijn gebleven. Dat bewijst een opmerking, (van Regent Wirágoenâ?), in den Ruitjesschrift-legger. (En wel in § 12 van het hoofdstuk over de „Wiráma wileting gending Soeléndro”).

De schrijver waarschuwt, dat men bij een (feestelijk) gamelanconcert, (menawi ngoejoe-o-ejoe), zich er voor moet hoeden, dat het niet „kepoq” of „dampo” wordt. Wanneer men de een-of-andere gending eerst laat spelen in soeléndro, en daarna ook nog in pélog, dan is dat „dampo”, niet-van-pas, tautologisch. (Vgl. het Jav. Ned. HWB. i.v.); „kepoq” echter, (zie het HWB. op „gepoq”) is het, een onaangenaam (schurend, drukkend, schrijnend) contact ontstaat er, wanneer kort na elkaar gending's gespeeld worden, wier thema's op hetzelfde neerkomen, (wileting katóh saminipoen, namoeng kaot sakediq-keqiq), zoodat ze alshetware van hun thema een gemeene zaak maken, één wilet tot spil of zoo'n beetje als gemeenschappelijk voorbeeld nemen, (noenggil wilet, menggah kanggé antjer-antjer oetawi tepâ toeládá sakediq.....). Hij noemt met name vijf gending's (sléndro nem), die in dat geval verkeerden, maar waarschuwt uitdrukkelijk, dat er nog andere gevallen, ook in andere toonsoorten zijn.

We hebben in onze transcripties de handzame methode van *Land* toegepast, noten of rusten van het thema waar een slag van een kempoel, een kenong of een ketoeq mee samenvalt, te kenmerken door een eronder geplaatste G, p, n, of t, benevens eventueel een rangordenend cijfer.

Tegen onze bedoeling, heeft de teekenaar-copiïst de origineele spelling van den legger in het woord „dj o n g g â”, bij de weergave met Latijnsche letters vervangen door de, correctere, „djänggâ”.

II. Rechts boven. Hier staan, gecopieerd en getranscribeerd, twee kleine kolommen in het Ruitjesschrift van den grooten, *Jongeren Jogjäschen Kratonlegger*. (Men zie blz. 134.) Het beschikbare voorbeeld had rechts van de verticale balken, een, summiere, tromnotatie, en vertoonde voorts ook aanwijzingen voor de, op meeroctavige instrumenten te kiezen, octaaflijgingen: de stijve streepstaartjes aan de notenstippen. De, veel zwierigere, teekens ter schetsing van een langzame, lage versterking spartij, gelijk die te Jogjá vaak voorkomt, gespeeld door de bas-bonang, die we hier te Sálâ niet hebben, ontbraken toevallig in het gegeven geval. (Hier hooren we een dergelijke partij alleen wel-eens als er aan een gewonen gamelan een moenggang of dgl. is toegevoegd.) Van het gegeven fragment werd uitsluitend de gang van het thema getranscribeerd. Over de kenangan kunnen we later nog wel spreken.— Gekozen hebben we van de gending *Bondét* de tweede helft van de Iste, en de eerste helft van de IIde gongsne. Men houde er rekening mee, dat weliswaar in de Javaansche notatie wat eerder komt, ook eerder staat, dus links, maar dat in de Westersche transcriptie als men onze notenbalken gewoon voor zich heeft genomen, dientengevolge het begin van het fragment onderaan beland blijkt.— Daar het gamelanstuk i.q. een sléndrostuk is, telt de Javaansche balk zes lijnen en niet zeven. Met de genoteerde Westersche tonen c, d, e, g, a, c, worden geacht te correspondeeren de Javaansche barang, goeloe, dádá, limá, nem, barang. Met het hoofjizervormige boogje plus dat ng, duiden we de „ng e n t j o t” genoemde versiering aan. Bij de transcriptie heeft onze copiïst zich daar echter den eersten keer in verschreven. De distributie van kwart en achtsten binnen die figuur moet zoo zijn als ze den tweéden keer staan; (op de g, limá dus; niet zooals op de a, nem).

III. Van het *Pakoealamsche muziekschrift* bezaten we geen ander voorbeeld, dan het facsimile bij *Land & Groneman*. Daar hebben we dus een gedeelte, te beginnen met den gong, die de beboekâ besluit, van laten afschrijven, en getranscribeerd. Overigens deden we dit schrift, en ook het Iste, het IVde, en het Vde, zoo veel samenpersen als maar mogelijk bleek, ten einde op de dure clichéruimte te sparen. Men vgl. betreffende dit IIIde schrift overigens onze blz. 132 en betreffende de gending i.q. blz. 149. Het komt ons voor, dat *Land* bij zijn transcriptie van dat stuk, *Rárá djálá* onjuistheden begaan heeft, die niet noodwendig uit het door hem nu-eenmaal aangenomen systeem voortvloeiden. Men zie, als men de Verhandeling bereiken kan, vooral die overzetting op zijn p. 99, en houde daar het volledige facsimile naast.

Omtrent den genoemden beboekâ-eindgong, (dus bij het eerste kruisje onder ons fragment), heeft hij drie bem's (é's) staan. Blijkens het f.s. moeten dat er maar twee zijn, daarvan een vóór, en een ná de (dubbele) sluitstreep der beboekâ. Aan het eind van den Isten gongan der gending zelf, is de situatie precies net zoo, maar daar heeft hij die fout niet. Wat nu echter het begin van dien Isten gongan, betreft,—terecht 16 kwarten in een halven kenongan rekenend, en de eene bem te véél hebbend, zet hij zijn (enkele) sluitstreep van dien semi-kenongan een kwart te vróég, (dat is daar bij ons tweede kruisje); de slotnoot is een goeloe, f. (Wijzelf zetten dergelijke indeelingsstrepen in het geheel niet.)

In den tweeden halven kenongan ziet men bij *Land*, wonderlijk genoeg, 17 kwarten staan. Hij heeft n.l. tegen

het eind ervan (bij ons derde kruisje), een groep van twee limâ's, b's, terwijl het f.s. daar maar één limâ vertoont. Weliswaar komt dezelfde themapassage nog vijf maal in het stuk voor, en daar staat in het f.s. dan wel een 2 onder de quaestieuze noot. Maar het heeft géén zin, hier te werk te gaan volgens het systeem: „de meeste stemmen gelden”. Heeft de oorspronkelijke notator de bewuste plaats den eersten keer goed, en den tweeden keer foutief geschreven, dan kunnen de volgende, o.i. óók verkeerde, herhalingen gemakkelijk zijn ontstaan, doordat hij dáár het corresponderende moment steeds aan het vorige copieerde. We houden ons aan den éérsten vorm; want die levert een goede lezing op en de andere niet. — Is die eene, overtallige limâ geschrapt, dan heeft hij in dien tweeden halven kenongan, correctelijk, 16 kwarten staan, maar aangezien de sluitstreep ervóór één kwart diende op te schuiven, moet dit ook met de (dubbele) eindstreep geschieden: Het slot van dien 1sten kenongan valt niet op een goeloe (f), doch op een bem (e). — Na deze correctie zijn de afsluitende twee noten van dien kenongan gelijk aan die van de beboekâ, en liggen juist zoo: en de aanhef van den volgende, den 2den kenongan, en deze trouwens in zijn gehéél, is volkomen aan den 1sten gelijk. Ditmaal heeft L a n d aan het begin die overtallige bem niet; maar tegen het eind van den kenongan moet dus wel die eene limâ van dat koppel geschrapt, (ondanks het f.s.). De eindstrepen van den halven, en van den heelen 2den kenongan moeten beide een kwart opschuiven.

Dan blijkt het, — nu we zóó ver zijn, zullen we de correctie van deze transcriptie maar voltóóien ook! — dat de 3de kenongan nèt begint als de 1ste en als de 2de. Maar L a n d wil, dat na de 7de noot, gerekend van de reeds verschoven scheidingsstreep af, er een afwijking ontstaat. Maar dat is een vergissing. Want door het f.s. te raadplegen, bemerkt men, dat hij in de transcriptie op die plaats zes noten daarvan heeft overgeslagen, n.l.: limâ, limâ, bem, limâ, limâ, nem, (anders gezegd: b, b, e, b, b, c). Natuurlijk zit daarna de zaak radicaal in de knoop. Met nog drie noten, die er dus bij L a n d weer wel staan, is factisch de voorheft dier 3de kenongsnode compleet, en blijkt opnieuw geheel gelijk aan de corresponderende helft van den 2den of 1sten. De eerstkomende afscheidingsstreep bij L a n d moet dus vijf kwarten naar voren schuiven. Maar ook de tweede helft der 3de kenongsnode vertoont voorloopig géén afwijkingen. Wanneer men weer die eene noot limâ van dat koppel vervallen laat, blijkt die helft gedurende twaalf noten identiek te blijven met de eerdere tweedehelften. Pas de laatste vier noten geven aan de zaak een andere wending, doen dien 3den kenongan als het ware sluiten op de quint, daar ze niet luiden: b, a, f, e, doch: a, b, c, b. Na die b, limâ, — de eerste van drie even hoge tonen, — moet dus de dubbele afsluitingsstreep van den kenongan staan.

Daarna blijken er voor dien 1sten gongan nog 28 noten te resten, (zie het f.s.). M.a.w. moeten er in den 4den kenongan lange noten voorkomen. Een Jogjâsche notatie van R â r â D j â l â, om die terzake te vergelijken, bezitten we niet; in de Ruitjesschrift-legger hebben we deze gending niet aangetroffen. Wel staat ze in het Sâlâsche „Boekoe piwoelang naboe gamelan” van Radijâ Poes-tâkâ, (II, p. 79), maar de Sâlâsche lezing wijkt in dit geval nogal ver af van de Jogjâsche. — Zich een gissing veroorloovende, zou men willen veronderstellen, dat de laatste vier noten vóór de slotnoot halve-noten zijn en geen kwarten; want dáár, kort voor zijn voorloopige eind, heeft een gamelanthema niet zelden enkele lange noten. En zeker is de vorm, die men zoo-doende aan het thema krijgt, zeer wel mogelijk. Maar toch geven we er ditmaal de voorkeur aan, te veronderstellen, dat die luwte in de thematische beweging juist aan het begin van den 4den kenongan ligt, en de noot waaronder de 3de ke-

nongslag valt, gerekend moet worden vijf kwarten lang te zijn. De Sâlâsche lezing heeft dat ook, (en al op drie éérdere plaatsen trouwens). En enkele andere, kenmerkende elementen komen dan buitendien opzelfde plaats te liggen in den Jogjâschen en in den Sâlâschen vorm van dien 4den kenongan. Een strikt vereischte is dit overigens niet. Tusschen de verschillende versies van P e n g r a w i t hebben we immers allerlei verschuivingen geconstateerd.

Daarna volgt blijkbaar de mérong in zijn gewijzigden vorm; d.w.z. met het slot dat tot de moenggah leidt. Men kan er mee beginnen drie kenongans gelijk te maken aan die van de Prima Volta. (De transcriptie heeft bij deze herhaling die vreemde ommissie in den 3den niét). Bij het begin van den 4den, neme men weer die rust (of verlenging) ter waarde van vier kwarten aan. De slotnoot van de voorheft der 4de kenongsnode is ditmaal niet pélog (a), doch, quasi een quint hooger, bem (e). Daar er vervolgens nog maar acht noten over zijn voor het slot van den gongan, zal het noodig wezen de acht noten vóór de slotnoot, (inclusief dus de laatste noot van de voorlaatste semi-kenongan), als halve-noten te rekenen. (De Sâlâsche vorm heeft daar overigens géén noten van een breeder type.)

Wanneer men vervolgens die eene noot bem (e), ná den moenggah-gong laat vervallen, (het f.s. heeft daar géén verdubbelingscijfer staan), dan resten er precies nog 32 noten, die dus de post-moenggah zullen inhouden. In dat Jogjâsche f.s. is er níét de gewone overeenstemming tusschen het slot van de post- en van de prae-moenggah. In de Sâlâsche lezing wel. Ook geeft het bedoelde boekje aan, dat in het tweede deel der gending het thema blijft bewegen in kwarten. Voor een Sâlâschen vorm is dat nog niet gezegd. Dat zouden b.v. wel allemaal halven kunnen worden.

Wat we nog opmerken wilden: aangezien in dit stuk de noot barang niet voorkomt, hebben we haar lijn, (i.c. de onderstel), weggelaten.

IV. Het *Trappenschrift*, (zie blz. 133), heeft wezenlijk nogal te lijden gehad van de krasse compressie, die we het deden ondergaan, en ook doordat we het zijn veelvervigen rok hebben uitgetrokken. Wellicht was het dus onrechtvaardig, dit schrift al-te-gecomplceerd te schimpen; maar zijn origineele afmetingen bewarend zou men het weer wijdloopig, ruimteverslindend moeten noemen.

Wat de kleurigheid betreft, g r o e n waren in het gegeven fragment die twee vierkante hokjes aan het begin van de kerdangan soewoeqan. B l a u w waren de nullen; die, in den notenbalk (voor de gewone tromstem), of er-onder (voor het finale getrommel), een bepaald tromgeluid aanduiden.

Met r o o d e nullen was een andere tromslag aangeduid. (Dezen laatsten hebben we weergegeven door zwarte nullen, waarin een horizontaal streepje, den eersten door leege). De trompartijen blijven wederom ditmaal ongetranscribeerd. — R o o d waren voorts, (als reeds gezegd), al de kléne stippen, die geen slagen aanduiden, maar rusten of het verlengen van een noot; benevens de gróóte stip van den slag waaronder de G(ong), en de k(enong). Ook was het kruisteeken voor den vóórlaatsten ketoeqslag r o o d; aangezien die in een leegte, rust van den cantus firmus viel. Tenslotte waren r o o d (en dóórgetrokken) de lijnen, scheef of gebogen, die wij hebben doen stippen. Deze vertoonen zich, (naar eerder gezegd), zoodra de cantus firmus achtsten heeft. Ook worden dan ter nadere aanduiding van bepaalde slagen cijfers met r o o d e inkt geschreven. We lieten op die plaatsen een letter r boven den balk zetten. Het zijn al de noten die op een z w a k k e achtste vallen.

Om dien lijnenwinkel niet nog onduidelijker te maken,

Het fragment, dat we weergeven, is het slot van de, zeer schoone, sabetan-gending Glendeng. We hebben daar al vroeger over geschreven, en wel in het „Programma van het Congres..... 1929..... van het Java-Instituut". Wat we nog wilden zeggen en vergeten het niet, dat is: We hebben toen, na langdurige weifelingen weliswaar, — men zie aldaar p. 49-50, — het, op zichzelf inderdaad langzame, maar in Javaansche muziek zeer gebruikelijke, hoofdtempo met themakwartn ad 36 per minuut, ten-onrechte nog dubbel zoo langzaam genormeerd, de ächtsten op 36 in de minuut stellende. Dat beduidt naar alle waarschijnlijkheid, dat de slempenspeler, door wien we ons het thema lieten dicteeren, het (voor wederzichsch gemak!), dubbel te langzaam heeft geslagen. Over deze mogelijkheid komen we nog wel te spreken bij een volgende gelegenheid: Maar, in-ieder-geval hebben we later bij praktische reproducties nooit anders gehoord dan kwarten ad 36 als grondslag. Van het gereproduceerde slot krijgt men echter heelemaal geen indruk van langzaamheid, daar men zich daarvan vooral het slotaccelerande met zijn enorme aanjakkering, culmineerende met kwarten ad wellicht 144, herinnert.

V: Zie hier dan, tenleste, het aardige, coquette *Kettingschrift*: Daar de schrijver geen pogingen heeft gedaan, aan den cantus firmus een trompartij of iets dgl. toe te voegen, is zijn notatie niet overbelast geraakt, en heeft ook de samenpersing best verdragen:

Wat het gekozen brokstuk, de beboekâ plus den Isten gongan en nog de allereerste noten van den Ilden der bekende (sléndro) gënding G a m b i r S a w i t, betreft, niet geheel zeker zijn we van die halve-noten tegen het eind van het inleidinkje. Weliswaar hebben andere schriftelijke lezingen waarover we beschikken, daar-om-trent ook een dergelijke verflauwing der beweging, maar eigenlijk stond er ons iets van bij, dat die Kettingnotaties anders juist snellere noten, zeg achtsten, door stip-peling van de verbindingslijnen aanduiden. We hebben daar echter geen voorbeelden van bij de hand. En het gebruikte m.s.-vel heeft ook de oempa, die klaarblijke-lijk uit halve-noten bestaan wil, met stippellijnen geno-teerd. (En alle verbindingslijnen waren r o o d).

De met het woord „ngeliq” gemerkte plaats geeft een typisch voorbeeld van het door dien technischen term aangeduide verschijnsel. Dat om-te-beginnen-blijven-hangen aan zoo'n gerekten hoogen toon is daarvoor kenmerkend. De kleine stippen, die men als we iets meer plaatsruimte gehad hadden, in het vervolg der notatie boven de meeste noten der eerste twee kenongan's dier Ilde gongsnede zou zien staan, — welke gongan in het gegeven geval overigens geheel gelijk is aan den Isten, beduiden zoo veel als in Westersch muziekschrift de aanwijzing: 8va, hoewel deze hier niet voor den cantus firmus zelf gelden kan, daar die op éénoctavige instrumenten geslagen wordt. In andere gevallen kan bij „ngeliq” het thema ook wel in-principe een quint of een quart hooger worden gelegd, (dan wel een mengsel van beide intervallen), per exempel in de gending Tedjânâtâ. (Vgl. ook „Omtrent tamboerijnen”, Dj. XIII, op blz. 224).

UIT DE PERS.

HET TOONEEL EN DE DANS OP JAVA.

Men zou kunnen zeggen: In den beginne was de dans.

Want deze kunst is overal aan het drama voorafgegaan, en heeft zich zelfs gehandhaafd bij en schenkt voldoening aan volkeren, die alléén de danskunst als middel om zich te uiten hebben. Maar dit alles dreigt ons te ver te voeren; wij dienen ons te beperken tot Java. Mevr. *Carmen d'Aubreby* heeft ons daar vanavond over gesproken in een korte maar zeer interessante voordracht, en Mej. *Hélène Leibmann* heeft daar perfecte praktische demonstraties van gegeven. Deze kunstenares is de eerste Europeesche, die het diploma voor de Javaansche danskunst heeft behaald. Ze werd in die kunst ingewijd door Prins *Tedjakoesoema*, een ouderen broer van den Sultan van Jogjakarta. De dans is namelijk op Java een kunst van aristocraten: blauwbloedige prinsen en prinsessen beoefenen haar en verleen en er den stempel van buitengemeene distinctie aan, dien zij draagt.

Deze dansen, bestaande uit kleine, zeer gestiliseerde passen, een wonderlijk expressief handenspel en bewegingen van hoofd en armen, altijd vol van een uiterst majestueuze kalmte; hebben het beschaafde en geraffineerde publiek snel veroverd. Er is in deze kunst niet de minste wulpschheid, geen enkel dubbelzinnig gebaar, geen houding die een anderen uitleg toelaat dan

zeer verheven en zuivere gemoedsbewegingen. En zoo staat het vast, dat dezen avond allen, voor wie het *Ex Oriente Lux* een geloofsartikel is, elkander in den geest ontmoet hebben.

Door het prisma onzer persoonlijke indrukken uit Indo-China (ter gelegenheid van een muzikale onderzoeksreis in opdracht van het Fransche gouvernement, die ons zes jaren heeft gekost), konden we de merkwaardige getrouwheid waarnemen van de weergave zooals mej. Leibmann ons die schonk. Het is wonderlijk, dat een Europeesche er dermate in geslaagd is, zich deze verfijnde vreemde kunst eigen te maken, die een zoo zuivere uiting geeft aan de psyche van het Maleische ras. Meer dan ooit waren de afwezigen te beklagen, die beroofd bleven van een zeldzaam en verrukkelijk schouwspel, dat ons verplaatste naar zeer verre; naar dien „gordel van smaragd” gelijk Multatuli Java noemt.

Mej. Leibmann werd door de authentieke dansmuziek begeleid, d.w.z. door gramfoonplaten van gamelan- (Javaansche orkest) muziek, die opgenomen zijn aan het Jogjasche hof, en die de bekoring van dit ongemeene schouwspel voltooiden.

G(aston) K(nosp) in de „Libre Belgique”.
(Door „Djâwâ” verkort.)